في النقد الأدبي

الدكتور عبد العزيز عتيق
أستاذ بجامعة بيروت العربية

١٩٧٢

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت ص ب ٧٤٩



في النقد الأدبي

ا

الطبعة الثانية

١٣٩١هـ — ١٩٧٢ م

في النقد الأدبي

الدكتور عبد العزيز عتيق
أستاذ بجامعة بيروت العربية

١٩٧٢

دار النهضة العربية
للطباعة والنشر
بيروت – ص.ب ٧٤٩



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذه محاضرات في « النقد الأدبي » ألقيتها على طلبة السنة النهائية في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بيروت العربية .

والنقد قديم قدم الإنسان ، ولعله بمفهومه العام قد نشأ منذ بدأ الإنسان يعقل ويدرك ، ويلاحظ ويميز ، ويستحسن ويستقبح ...

أما النقد الأدبي فهو وليد الأدب وثمرة من ثماره ، والذي يدرس تاريخه في أي لغة حية يجد أنه قد واكب أدبها في جميع عصوره ، يؤثر فيه ويتأثر به ، ويستمد مقوماته منه ، وتتباين فيه مذاهب النقاد ومناهجهم ...

ولما كان الأدب هو موضوعَ النقد وميدانه الذي يعمل فيه، فقد رأينا تقسيم هذه المحاضرات قسمين :

قسم يعالج الأدب من حيث حقيقتُه وعناصرُه ، وأنواعه وعلومه، ومذاهبه الأدبية عند العرب والغربيين .

وقسم آخر يبحث في النقد الأدبي من حيث مفهومُه وقواعدُه ومناهجه ، ووظائفه ومقاييسه ، والناقدُ وثقافته ، وغيرُ ذلك من القضايا المتصلة به .

ولم يفتنا في هذه المحاضرات الاهتمام بالجانب التطبيقي التحليلي ، فكل مـا عرضنا له من نظريات النقد وقواعده وأصوله ، قد حاولنا ما أمكن أن نطبقها على الأدب العربي ، وأن نلتمس منه الشواهد التي توضحها وتفسرها . . .

والله ولي التوفيق .

المؤلف

الكتـــاب الأول

- الفن
- كلمة أدب : نشأتها ، وتطور مفهومها
- حقيقة الأدب
- علاقة الأدب بعلم النفس
- عناصر الأدب
- أنواع الأدب
- وظيفة الأدب
- المذاهب الأدبية



الفَصْلُ الأول

الفــن

يحسن بنا أن نقرر من البدء هنا أن الغرض الأساسي من هــذه الدراسة هو القيام بجولة في رحاب النقد الأدبي ، نلم فيها إجمالاً بقواعده ومناهجه ، وغير ذلك من الموضوعات التي تعد من قضاياه .

وكثيرة هي الكتب التي عالجت النقد الأدبي قديماً وحديثاً ، وتاريخه يظهرنا على أنه حظِيَ في كل عصر بنقاد مارسوه ، وألّفوا فيه . ولكن شتان بين القديم والحديث من حيث كثرةُ النقاد ، وغزارة الإنتاج النقدي وتنوعه .

والنقد الأدبي يشهد في العصر الحديث نهضة ملحوظة واهتماماً بالغاً من الأدباء والنقاد . وليس هذا الاهتمام مقصوراً على الفيض الزاخر مما ظهر ويظهر من كتب النقد ما بين مؤلفه ومنقولة عن لغات أجنبية . وإنما يمتد الاهتمام الى البحث في الجديد من مناهجه ومدارسه التي تختلف تبعاً لاختلاف ثقافة أصحابها ونظرتهم الفنية الى الأعمال الأدبية وتقديرها .

ولما كان « الأدب » هو موضوعَ النقد ومادته ، فإن الأمر يستأدينا أن نتحدث أولاً عن نشأة كلمة « الادب » ، وحقيقته ، وعن عناصره ، وأنواعه ،

ووظيفته ، ومذاهبه .

ولما كان « الأدب » مرة أخرى فناً من الفنون الجميلة الرفيعة ، فإن الأمر يتطلب أن نمهـــد لموضوع الأدب ونقده ، بكلمة عن « الفن » توضح مفهومه وقيمته ، وتبين غايته وأنواعه .

❋

معنى الفن :

وأول ما نلحظه في محاولتنا لتحديد مفهوم كلمة « فن » أنها من الكلمــات المشتركة التي تدل على معان شتى .

فالناس كما يتحدثون عن الفنون الجميلة ، يتحدثون كذلك عن فن الزراعة ، وفن التجارة ، وفن الحياكة ، وفن الطبخ ، وفن الإعــلام ، وغير ذلك من فنون شتى .

ومع اختلاف ما تضاف إليه كلمة « فن » فإن لها معنى أساسياً واحداً هو « الحذق » أو « المهارة التي يبلغ بها المرء مقصده بعد تدبّر وتمعّن [1]» . ثم هي بعد ذلك لها معنيان : عام وخاص .

فكلمة « الفن » بمعناها العام تشمل أي عمل أو مجموعة من الأعمال الإنسانية المنظمة التي ترمي إلى هدف معين ، وتدل على شيء من الحذق والمهــارة . وعلى هذا يندرج تحت المعنى العام لكلمة «الفن» جميع الحرف والصناعات أياً كانت .

أما معناها الخاص فيعني كل عمل راق يهدف الى ابتكار مـــا هو جميل من الصور والأصوات والحركات والأقوال .

---

(١) قواعد النقد الادبي لأبركرمبي ص ١٥ .

وإذن فالفن بهذا المفهوم الخاص مقصور على الأعمال الإنسانية المنظمة الراقية التي تقوم على العلم. والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تُنعت بالجمال، لما تحدثه في النفس من لذة وسرور .

ومن هذه المبتكرات كل الأعمال والآثار الفنية التي تتمخض عنها قرائح الفنانين ، وتُعد من الفنون الجميلة ...

*

قيمة الفن :

والآن ... وبعد أن حددنا مفهوم « الفن » نسأل : ما قيمة الفن ..؟

إن قيمة الفن في الحياة ليست موضع شك أو خلاف . فكل إنسان مفطور بطبعه على محبة الفن ، فهو يحس في أعماقه انجذاباً إليه ، على أساس أنه مجلبة للذة والسرور . والنفس ميالة بفطرتها الى محبة كل ما يحرك فيها مثل هذه المشاعر .

وما دمنا بحكم طبيعتنا نحب الفن ونلتذه، ونقبل عليه ونستمتع به على تباين صوره ، فإننا ولا ريب متأثرون به في حياتنا ، لأنه يؤثر في عواطفنا وخيالنا، وكل ما يؤثر في العاطفة والخيال يؤثر في الحياة كلها .

وتتوقف قيمة الفن على وجهة نظرنا إليه ؛ فإذا ما بدأنا من وجهة نظر ذات منحى اجتماعي ، فسوف يبدو لنا الفن ، أي فن ، على أنه لون من الترف ، أو ضرب من التسلية السطحية .

أما إذا بدأنا من نزعة جمالية فسنتجه الى اعتبار أن الفن هو الحقيقة الوحيدة الثابتة . وليس من السهل الفصلُ في هذه القضية أو الانحيازُ إلى أحد جانبيها ، لأن كلتا النزعتين : الاجتماعية والجمالية لم تسلم من النقد .

ولكن كيف نفرق بين ما هو فن وما هو صناعة ، وهل هناك تشابه بينهما ؟ أجل ... إن هناك تشابهاً قوياً بين الفن والصناعة . فالعمل الأدائي والعمل الفني يلتقيان كلاهما في الفن والصناعة على السواء .

فحينما يقتصر العامل أو الصانع على معالجة الآلة بغير أن يُدخل ذوقه ولا تقديره للنتائج ، أو بعبارة أخرى حينما يكتفي بأداء التنفيذ بدقة ، فإن العمل يكون أدائياً ، وعلى العكس من ذلك العمل الفني .

فالفن عملية خلق أما الصناعة فعملية إنتاجية . والفن لا يكون فناً إلا بالقدر الذي يصير فيه صاحبه خالقاً وليس مجرد عامل آلي .

فنحت تمثال « للأمومة » أو « الحرية » طبقاً لفكرة معينة في خيال الفنان يُعد « فناً » ، لأنه نوع من « الخلق » ، وإنتاج العديد من تمثال « الأمومة » أو « الحرية » عن طريق « الصب القالبي » يُعد « صناعة » ، لأنه نوع من « إعادة الخلق » .

وإعادة الخلق هي بدورها عملية خلق خالصة . قد تُعزى الى « الفن » إذا تدخل الفكر في تطويرها أو تعديلها أو تحويرها . أما إذا تمت « إعادة الخلق » هذه بطريقة آلية وغير واعية ، أعني إذا تمت بواسطة آلة خالية من العقل فإنه لا يمكن اعتبارها فناً ، وإنما هي أدخل في باب الصناعة أو الصنعة ، وعلى طرف آخر مضاد للفن .

ومن ذلك يتضح أن الفن هو تحويل للواقع بواسطة صور من نوع خاص . وسواء كان الفن عملية تحويل أو عملية رمز أو هروب من الواقع أو تسام عليه ، فليس ذلك بذي بال . وإنما المهم أن ندرك أنه دائماً انتقال من حقيقة شائعة الى عالم يفوق الواقع ، له فيه وجود مستقل بذاته .

وعلى هَدْي من هذه النظرة يكون الفن درجة من التحوير في الصورة ، فكلما

ظل الشيء مطابقاً تماماً للواقع قلّ نصيبه من الفن، وكلما قلّ حظه من الطبيعة زاد حظه من الصبغة الفنية . ومعنى هذا أن كل أثر فني لا بد له من قدر من الوجود الذي يفوق الواقع لكي يكون أصيلاً .

وخلاصة القول هنا أن الفن ليس إنتاجاً للجمال في أعمال كائن واع بمقدار ما هو إظهار وجود ، أو خلق صور ، أو صياغة الواقع في أسلوب يستمد عناصره من الواقع ولا يكون صورة طبق الأصل منه .

*

معيار الفن :

ولكن بأي معيار يقاس الفن ؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن التعرف الى الفنون الأصيلة ، والتمييز بينها وبين الفنون المزيفة ؟ أو كيف يمكن التمييز بين الجمالي وغير الجمالي منها ؟

من المسلم به أن الفنون تتميز من بين سائر ألوان النشاط الإنساني بأنها تهدف بصراحة وعن قصد الى صنع الأشياء، وعلى التحديد صنع كائنات فريدة، يكون وجودها هو غايتها .

فعلى سبيل المثال : ما الفارق الأساسي الذي يمكن إثباته بين رسم اللوحات وبين دهان المباني ؟ وبين الرقص الايقاعي والرقص العادي ؟

ومعيار الفن هو أحد القضايا التي تباينت فيها آراء فلاسفة الفن وغيرهم من الأدباء والنقاد . ومع اتفاق أولئك جميعاً في أن الآثار الفنية الأصيلة لها قيمة في ذاتها وبذاتها ، وبما لها من استقلال واكتفاء ذاتي ، فإنهم يختلفون في المعيار الفني الذي تقاس به ، فلكل منهم معياره الذي ينبع من مفهومه الخاص للفن وتصوره له .

ولعل من المفيد أن نورد هنا بعض هذه الآراء . فمعيار الفن عند تولستوي يوجد في المشاركة أو العدوى الوجدانية . ويراه بلزاك في الجانب الانفعالي : « لأن الآثار الفنية الرائعة عنده يكتب لها البقاء والخلود بفضل جانبها الانفعالي » .

وغير هذين هناك من يرى معيار الفن في حدة الشعور الجمالي الى أقصى حد ، ومن يراه في « شعور الغبطة »، ومن يراه في «الانبهار » ، ومن يراه في «النشوة» التي تعتري الانسان عندما يتأمل مثلاً لوحة فنية رائعة ، أو يقرأ شعراً جميلاً يتسم بالأصالة والابتكار .

من هذه الآراء يمكن القول بأن المعيار الذي به يمكن التعرف الى وجود الفن وقيمته يرجع الى التأثر الوجداني . فعندما يبعث فينا العمل الفني شعور الغبطة أو الانبهار أو النشورة أو غيرها من مشاعر الجمال أو الاعجاب التي تؤثر في الوجدان ، يمكننا عندئذ أن نجزم بوجود الانتاج الفني الأصيل .

*

الفنون الجميلة :

ولكن ما هي هذه الفنون الجميلة التي تحدثنا حتى الآن عن مفهومها وقيمتها ومعيارها ؟

تنحصر الفنون الجميلة في سبعة أنواع هي : الرسم ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة ، والموسيقى ، والرقص ، والأدب .

وفي الأدب تتجلى المهارة الفنية ، ويظهر الحذق الأدبي بأجلى مظاهره في الشعر ، لأنه يخضع لقواعد وأصول لفظية ، ويهدف الى أغراض حيوية شتى .
ومن الباحثين من يَعدّ « التمثيل » فناً من الفنون الجميلة المركبة ، لأنه يجمع في الغالب بين الحركات والاشارات والعبارات التي تصور المواقف والأحداث

والشخصيات .

ولكل فن من هذه الفنون تاريخه الطويل ، تاريخه الذي يمثل نشأته وتطوره على مر العصور حتى صار الى ما هو عليه الآن .

وكما اختلف فلاسفة الفن حول « المعيار » الذي تقاس به الفنون الجميلة ، كذلك اختلفوا بالنسبة للأساس الذي يقام عليه تقسيم هذه الفنون .

ولعل أنسب هذه الآراء هو الرأي الذي يبني تقسيم الفنون على أساس الأداة أو الوسيلة التي يلجأ إليها الفنان في التعبير عن فنه .

فهذه الوسيلة هي الخطوط المجردة في الرسم ، وهي الخطوط والألوان في التصوير ، وهي المادة المحسة المجسمة في النحت أو فن المعمار ، وهي النغمات والأصوات في الموسيقى ، وهي الحركات المجردة في الرقص ، وهي الحركات والاشارات مع العبارة في التمثيل ، ثم هي الألفاظ المختارة التي يقصد منها مجرد نقل المعاني في الأدب .

*

غاية الفن :

وإذا تأملنا الغاية التي ينشدها الفنان من وراء ممارسة العمل الفني وجدناه يسعى الى تحقيق غرض مباشر وآخر غير مباشر . فالغرض الأساسي المباشر الذي يصبو الى بلوغه من وراء الاشتغال بالفن هو التأثير في النفس بإيقاظ الخيال أو تحريك الوجدان أو توجيه العاطفة ، عن طريق الإدراك الحسّي .

وإذا شئنا ترتيب الحواس على حسب أهميتها ودورها في إدراك الجمال الفني ونقله الى النفس كان « للعين » المحل الأول و « للأذن » المحل الثاني . فالعين ترى الكلمات، وتنقل إلى النفس الألوان والصور والأشكال والحركات والأشارات

وما يتصل بها من أبعاد وأوضاع .

والأذن تنقل الى النفس الأصوات والنغمات وكل المسموعات . أما الحواس الأخرى وهي حواس اللمس والذوق والشم فدورها في نقل آثار الفن محدود . وسبب ذلك أن ما يراه الانسان ويسمعه في واقع حياته اليومية أكثر بكثير نسبياً مما يلمسه أو يذوقه أو يشمه .

هذا عن الغرض الأساسي المباشر من وراء الاشتغال بالفن ، أما الغرض غير المباشر فيتمثل في توجيه الانسان نحو المثل العليا في الحيـاة ، وتنمية ذوقه الفني والارتقاء به إلى الحد الذي يُقدره على تمييز الجميل وغير الجميل في كل مـا يقع عليه حسّه .

والفنان في إصابة غرضه قد يستعين بوسائل مباشرة مسلّم بها، وهذه هي: محاكاة الطبيعة الواقعية ، وتصوير المثل العليا ، وإدخال السرور على النفس .

فالشاعر مثلاً قد تمتلىء نفسه بمنظر طبيعي أعجبه فيصوره بألفاظه وأسلوبه الخاص في قصيدة تجعلنا نعجب به إعجابه ونراه من خلال عينه ماثلاً أمامنـا . فالشاعر في قصيدته هذه ينقل عن الطبيعة ويحاكيها محاكاة واقعية .

وهذا الشاعر قد يصور في قصيدة أخرى مثلاً أعلى في البطولة أو الفداء أو الفضيلة ، فإذا هو يشوقنا الى المثل العليا في الحياة ، ويحببنا فيها ، ويُعمّق إيماننا بها .

وهو في قصيدة ثالثة قد يهتم بتصوير تجربة من تجاربه تصويراً خيالياً طريفاً يدخل به السرور على النفوس . وقد ينظم الشاعر الموهوب قصيدة تؤدي هذه الأغراض جميعها ، قصيدة يرينا فيها الطبيعة من خلال عينه ، وتشوقنا إلى المثل العليا ، وتدخل على النفس في الوقت ذاته طرباً وسروراً .

*

بين العلم والفن :

إذا كان العلم هو الذي يكمّل الحياة فإن الفن هو الذي يجمّلها. أجل... إذا كان العلم هو الذي يُعني ببيان خواص الطبيعة ، وشرح حقائق الكون المجردة ، والكشف الدائم المتصل عن أسراره ، فإن الفن هو الذي يعرض علينا هـذه الحقائق العلمية بعد أن يحولها خيال الفنان إلى صور انسانية رائعة خلابة ، صور تزخر بوجدان الفنـان وعاطفته ، فإذا هي تصدر عن القلب لتصل إلى القلب ، وتنبع من العاطفة لتروي العاطفة .

لقد كان العلم في العصر الحديث مثلاً هو الذي غزا الفضاء ومكّن للانسان من الوصول إلى القمر ، وبذلك كشف عن حقيقة من حقائق الكون طالما راودت عقول العلماء وداعبت خيال الفنانين .

فما قام به العلماء في هذه المحاولة الخطيرة الجبارة هو في حقيقته «علم» ، لأنه كشف عن سر من أسرار الكون له فيما بعدُ أثره البالغ في تكميل الحياة الانسانية وإثرائها .

فإذا جاء شاعر وعبّر بخياله الأبعـاد والآماد السحيقة التي تفصل بين الكوكبين ، وهو يواكب رحلة الرواد الأوائل منذ اللحظة الأولى حتى ساعة نزول من نزل منهم ووقف بقدميه على سطح القمر ، ثم راح في قصيدة يصف سفينة الفضاء التي تُقِل هؤلاء الرواد في رحلة تفوق الخيال ، ويصور مشاعرهم المتضاربة ؛ من إقدام على المجهول وتوجس منه ، ومن فرح بالانتصار على الطبيعة وخيبة أمل في رؤية القمر دون كل تخيل أو توقع ، ومن شعور بالغربة وحنين إلى العودة ... إلى غير ذلك من عديد المشاعر والانفعالات . هذه القصيدة التي تصور رحلة الانسان لأول مرة من الأرض إلى القمر هي « فن » ، فن جـاء ليجمّل ما اكتشفه العلم ليكمل به الحياة .

هذا فرقٌ بين العلم والفن : العلم يكمل الحياة والفن يجملها . وفرقٌ آخر أن

العلم يقوم على النظريات والقوانين ، وأن الفن هو التطبيق على هذه النظريات والقوانين .

فدراسة علم العروض بأصوله وقوانينه مثلاً هو دراسة لموسيقى الشعر العربي، ونظمُ الشعر تطبيقاً على هذه الأصول والقوانين وطبقاً لها هو « فن » فن الشعر .

ودراسة نظريات التصميم والانشاءِ المعماري « علم » والتطبيق على هذه النظريات بترجمتها إلى مادة محسة مجسمة في روائع الآثار المعمارية التي نشاهدها فيما حولنا هو « فن » فن معماري ...

وقواعد الموسيقى « علم » ، والاحاطة بها والتطبيق عليها بتأليف قطع موسيقية وألحان جديدة « فن » ، وهكذا ...

والحقائق العلمية أو الفلسفية إذا رُزقت شاعراً يجيد صياغتها في أسلوب خيالي يرهف الوجدان ويوقظ المشاعر والعواطف فإنها تستحيل إلى ضرب من الشعر الفلسفي . والشواهد على ذلك كثيرة في الأدب العربي ، قديمه وحديثه .

من ذلك مثلاً قول المعري :

لو لم تكن طُرْقُ هذا الموتِ مُوحشةً
مخشيةً ، لاعتراها القوم أفواجا [1]

وكان مَن ألقت الدنيا عليه أذى
يؤمّها تاركاً ، للعيش، أمواجا

كأسُ المنية أولى بي، وأروحُ لي
من أن أكابدَ إثراءً وإحواجا

---

(١) اعتراها : غشيها .

في كل أرض صُروفٌ غيرُ هــازلةٍ
يلعبن بالنـاس أفرادا وأزواجــا

ومنه قوله أيضاً :

عزّ الذي أعفى الجمادَ ، فما ترى
حجَرا يغَصّ بمأكل أو يَشرَق

متعرّيـاً في صيفـــه وشتائه
ما رِيـع قطُّ للبس يتخرّق

متجلّـدًا ، أو خلتُه مُتبلّدًا
لا دَمع فيه بفادح يترقرق [1]

والصخر يلبث لا يقارف مرة
ذنباً ، ولا هو من حياء مطرق

والدهر أخرق ما اهتدى لصنيعةٍ
وبنوه كلهمُ سفيه أحمــق

وتشابهت أجسامنا ، وتخالفت
أغراضنـا ، فمغرّب ومشرّق

وكذلك قوله :

---

(١) متبلداً : متحيراً .

مضى الزمان ، ونفس الحيّ مولعةٌ
بالشر من قبـل هابيلٍ وقابيلِ
لو غُربلَ الناسُ كيما يُعدَموا سَقَطاً
لما تحصّل شيء في الغرابيـل
أو قيل للفار: خُصّي مَن جَنى ، أكلتْ
أجسـادهم ، وأبت أكْل السرابيل
هل ينظرون سوى الطوفانِ يُهلكهم ،
كما يقـال ، أو الطيرِ الأبابيـل ؟

ومنه من قصيدة « سياحة العقل » لشاعر العراق جميل صدقي الزهاوي :

لا تقبـلِ الأجرام عدّا كلا ولا الأبعـاد حدّا
العقل يرجع خائبـا عنها وإن لم يألُ جهدا
يرقى إليهـا ... مُوريا بالفكر في الظلماء زَندا
مسترشداً بعلومـه فيها إذا ما ضلّ يُهدَى
فيسيح في ليـل به زُهر النجوم يَقِدن[1] وقدا
ويجوز أجوازاً لهـا متعسّفاً فيكاد يَردَى

---

(١) يقدن وقدا : من وقدت النار تقد وقدا ، أي اشتعلت وأضاءت .

مهما ترقّى صاعــــداً   ألفى وراء البُعد بُعدا

*

حكت المجرّةُ صارماً   وحكت سحائبها فِرندا(١)

نفسي تودّ .. وكيف أمـ   ـنع فيّ نفسي أن تودّا

لو أنهـــا وجدت طر   يقاً منه للشّعرَى يؤدّى

وتصعّــدت فتقلّدتْ   من أنجم الجوزاء عِقدا

وبكفّها لمست من الـ   ـقرب السماء اللازوردا

خادعت نفسي حين لم   أر من خداع النفس بُدّا

إني إذا خالفتُهــــا ..   كانت ليَ الخصـــم الألدا

*

والعقـــل يعلم من سيا   حته التي أولته مجـــدا

أن المجــــرّة لم تكن   الاّ عوالمَ فُقْنَ عَـــدّا

والسحبَ فيهـــا أنجم   هنّ الشموس بَعُدْن جدّا

متحركاتٍ في السمـــا   ء تخال أن لهنّ قصدا

متنقلاتٍ في فسيـ   ـح فضائها عكساً وطردا

---

(١) الفرندا هنا وَشْيُ السيف وحليته

متجاذباتٍ لو تخلّـ ف واحدٌ عنها لأودى

*

والأرضُ بنتُ الشمس تلـ ـزم أمَّها جَرْياً وتُحدَى
وتدور في أطرافهـــا مشدودةً بالجذب شـــدا
لولا دليـــل الجذب ما ملكت بهذا السعي رشدا
ولأبعدت عن أمهـــا فمضت وما أَلْفت مردّا
بـــل تاه جامدُ جِرمها أو صادفت في السير ضدا
ويلي لهـــا إن صادمتْ جرماً من الأجرام صَلدا
فهناك يهلِك أهلُهـــا وتكون للانسان لحدا

ومن قصيدة أخرى له في وصف « المجرة » :

كم ضمن هاتيك السحائبْ وسْط المجرة من كواكبْ
ليست كمزعم بعضهـــم نهراً يفيض على الجوانب
لكنْ شموسٌ جاريا تٌ ضمن هاتيك السحائب
بل ليس هاتيـــك السحا ئبُ غيرَ أنجمها الثواقب

*

أيجوز أن الأرضَ تُسـ ... كَن وحدَها بين الكواكب؟
وتكون غيرُ الأرض خا ... ليةً كأمثال الخرائب ؟
هـــذا لعمري إن يصحّ ... فإنه لمـــن العجائب
مـــا أوحش الأجرام لا ... تمشي بها بيض كواعب !

*

يا ساكني تلـــك النجو ... مِ على اختلاف في المراتب
إني مخاطبكم فـــلا ... تَلووا الوجوه عن المخاطب
بالله قولوا لي : أأنـ ... ـتم مثلنا غرَضُ النوائب؟
أحياتكم كحياتنـــا ؟ ... لا تكتُموا عنّا متاعب
أم هل هنـــاك حياتكم ... صفو فليس بها شوائب؟
إنا بظاهر أرضنـــا ... قسمان: مغصوب وغاصب
الظـــلم ضيّق في وجو ... ه رجائنا طُرْقَ المكاسب
والعلم مغلوب فـلا ... يُعلَى به ، والجهل غالب

وله أيضاً :

يطفىء الموتُ ما تضيء الحياةُ ... ووراء انطفائه ظلمـــاتُ
نتمنى للعيش في هـــذه الدنـ ... ـيا ثباتاً ، وهل لعيش ثبات ؟
أنسينا أنا على الأرض أبنـــا ... ء أناسٍ عاشوا قليلاً وماتوا؟

إن في الموت راحةً غير أن الـ ـمرء قد لا تُرضيه الاّ الحياة

ستذوق الحِمامَ نفسي فتردَى وستبقى في النفس أمنيّـات

لا أبالي إن متُّ جاورني في الـ ـقبر صحبي أم جاورتني العُداة

أنا كالناس حيثما متُّ ماتت مع نفسي الهمومُ واللذات !



الفَصَلُ الثّاني

كلمة « أدب »

نشأتها وتطورها ومفهومها

تحدثنا فيما سبق عن «الفن» توطئة للحديث عن الأدب الذي هو أحد الفنون الجميلة ، ومادة النقد الأدبي وثمرته .

ولعل من المناسب في مستهل حديثنا عن معنى الأدب أن نعرض لتاريخ كلمة « أدب » ، لنعرف كيف كان مفهومها الأول ، ثم كيف تطور هذا المفهوم عند العرب عبر تاريخهم الطويل حتى انتهى إلى المفهوم الاصطلاحي الأخير الذي تدل عليه .

وإذا رجعنا إلى الوراء ... إلى العصر الجاهلي وأدبه ، فقد يخيل إلينا أنها لم ترد فيه ، فإن صح ذلك فإنه لا ينفي ورودها فيما ضاع من الأدب الجاهلي . قال أبو عمرو بن العلاء : « ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير [1]» .

---

(١) نزهة الألباء في طبقات الأدباء للأنباري ص ٢٧ .

ومع ذلك فإننا نجد فيما وصل إلينا من الأدب الجاهلي بعضَ نصوص استعملت فيها كلمة « أدب » بمعنى تقويم الخلق وتهذيبه والمعاملة الكريمة .

يُفهم ذلك مثلاً من كلام عتبة بن ربيعة لابنته هند وهو يصف لها أبا سفيان ابن حرب عندما تقدم لخطبتها دون أن يسميه لها. فقد ورد في وصف عتبة لأبي سفيـان قوله : « ... يؤدب أهله ولا يؤدبونه ... » ، كما ورد في رد هند على أبيها قولها : « ... إني لأخلاق هـــذا لوامقة ، وإني له لموافقة ، وإني لآخذه بأدب البعل [1] » . فالتأديبُ هنا يعني تقويم الخلق وتهذيبه ، والأخـذُ بأدب البعل يعني المعاملة الكريمة اللائقة .

ومن هـــذا القبيل أيضاً قول أعرابية تصف لأخرى رجلاً يبغي خطبتها دون أن تسميه كذلك ، فقد قالت لها فيما قالت : « ... كريم الحسب ، كامل الأدب ... [2] » .

*

وفي صدر الاسلام نرى أن مفهوم كلمة « أدب » قد اتسع حتى صار يدل فيما يدل على معنى التثقيف والتعليم . نلتمس هذا المعنى في قول علي بن أبي طالب للرسول عليه السلام : « يا رسول الله نحن بنو أب واحـد ، ونراك تكلم وفود العرب بما لا نفهم أكثره » . فقال الرسول: « أدبني ربي فأحسن تأديبي ، ورُبّيت في بني سعد » .

فالتأديب في كلام الرسول ليس بمعنى التهذيب الخلقي ، وإنمـــا هو بمعنى

(١) أمالي القالي ج ٢ ص ١٠٤ ، والوامقة : المحبة بضم الميم ، من ومقه يمقه مقة بكسر الميم فيها جميعاً : أحبه.

(٢) المرجع السابق ص ١٩٨ .

التثقيف والتعليم .

وفي الحديث عن ابن مسعود : «إن هذا القرآن مأدَبَةُ الله في الأرض فتعلموا من مأدَبته [1] » . فتأويل الحديث أن الرسول شبه القرآن بصنيع صنعه الله للناس لهم فيه خير ومنافع ، ثم دعاهم إليه .

فالأمر بالتعلم من القرآن الذي هو مأدبة الله يعني تثقيفَ النفس بما اشتمل عليه القرآن من الآداب المتصلة بمعنى التهذيب النفسي .

وفي حديث علي كرم الله وجهه : « أما إخواننا بنو أمية فقادة أدبة [2] » فالأدبة هنا جمع آدِب ، مثل كتبة وكاتب ، وهو الذي يدعو الناس إلى المأدُبة ، وهي الطعام الذي يصنعه الرجل ويدعو إليه الناس . وفي هذا تفسير للأصل اللغوي الأول لهذه المادة عند بعض العلماء .

ومن هذه النصوص وسواها مما أُثر عن الرسول وصحابته وتعدّد فيها معنى كلمة « أدب » وتنوعت مشتقاتها نرجح أنها كانت معروفة في عصر الرسول وفي الجاهلية أيضاً ، وأنها كانت تدل في هذين العصرين على تقويم الخلق وتهذيبه والمعاملة الكريمة ، كما تدل على تثقيف النفس وتعليمها .

*

وفي العصر الأموي نجد كلمة « أدب » يشيع استعمالها وتتعدد مشتقاتها ، وتتمايز معانيها « دون أن نستطيع تحديد الوقت الذي ظهرت فيه » على حد قول الدكتور طه حسين [3].

---

(١) لسان العرب مادة « أدب » ، ج ١ ص ٢٠٦ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) في الأدب الجاهلي ص ١٩ .

ومن النصوص الأموية الكثيرة التي استعملت فيها يخرج الدارس بانطباع قوي بأن أول معنى استعملت فيه هذه المادة في العصر الأموي إنما هو «التعليم». والتعليم الذي كان مألوفاً أيام الأمويين، يعني التعليم بطريق الرواية على اختلاف أنواعها: من رواية الأشعار والأخبار، وكلّ ما يتصل بالعصر الجاهلي.

رُوي أن عمر بن عبد العزيز قال لمؤدبه: «كيف كانت طاعتي إياك وأنت تؤدبني؟ قال: أحسنَ طاعة. قال فأطعني الآن كما كنت أطعتك[1]». فالتأديب الذي يعنيه عمر بن عبد العزيز هنا إنما هو بمعنى التعليم.

وبصدد الحديث عن التأديب بمعنى التعليم نذكر أن العصر الأموي قد شهد طبقتين من العلماء وقفوا أنفسهم على التعليم: طائفة المعلمين وطائفة المؤدبين.

أما طائفة المؤدبين فقيل لهم «المؤدبون» تمييزاً لهم من المعلمين الذين اختصوا بتعليمهم صبيان العامة في الكتاتيب. فهؤلاء لم يكن يُطلق على أحدهم إلا لقبُ «المعلم».

وقد جعلوهم مثلاً في الحمق حتى قالوا: «الحمق في الحاكة والمعلمين والغزالين». وللجاحظ فيهم نوادر كثيرة تشير إلى غفلتهم وحماقتهم. ولعل أقدم من عُرف من المعلمين قبل ظهور لقب «المؤدب» أبو الأسود الدؤلي: كانت تجتمع له الناس فيعلمهم النحو تعليماً.

أما «المؤدبون» فهم الذين كان يوكل إليهم تعليم أبناء الخاصة لا العامة، أو أبناء الخلفاء، وقد يأخذونهم بفنون الآداب، كالشعر والعربية والأخبار.

ومن أجل التأديب والتعليم الذي شاع في هذا العصر ظهر نوع من الشعر التعليمي الذي لا يعبر عن حاجة وجدانية بمقدار ما يعبر عن حاجة لغوية. نرى

(١) عيون الأخبار لابن قتيبة ج ١ ص ٢٠١.

ذلك في شعر أمثال الطرمّاح والكميت، كما نراه أكثر في طبقة الرجاز ممن كانت غايتهم من أراجيزهم خدمة اللغة وخدمة المؤدبين بما يمدونهم به من شوارد اللغة وغريبها ، بحيث أصبحت بعض أراجيزهم كأنها متون للحفظ والتسميع .

وقد كان المؤدبون على ضربين : أصحاب العلوم ، وأصحاب البيان : وكان الخلفاء والأمراء والخاصة يؤثرن أصحاب البيان ، قال ابن عتاب : « يكون الرجل نحوياً عروضياً ، وقسّاماً فرضياً [1] ، وحسَن الكتابة جيد الحساب ، حافظاً للقرآن ، راوية للشعر ، وهو يرضى أن يعلم أبناءنا بستين درهماً . ولو أن رجلاً كان حسنَ البيان ، حسنَ التخريج للمعاني ، ليس عنده غيرُ ذلك لم يرض بألف درهم ، لأن النحويّ ليس عنده « إمتاع » ، كالنجار الذي يُدعَى ليعلّق باباً وهو أحذق الناس ، ثم يفرغ من تعليقه ذلك الباب فيقال له : انصرف . وصاحب « الإمتاع » يراد في الحالات كلها [2] » .

وقد اختص كبار العلماء والرواة بتأديب أبناء الخلفاء والأمراء. ومن مؤدبي أبناء خلفاء الأمويين عامر الشعبي ، وأبو معبد الجهني ، ويزيد بن مساحق ، وعبد الصمد بن الأعلى ، وصالح بن كيسان ، والجعد بن درهم .

ومن مشاهير مؤدبي أبناء خلفاء العباسيين الشرقي بن القَطامي ، وأبو سعيد المؤدب ، وقطرب ، وأبو عبيدة ، والكسائي ، والفرّاء ، والمفضل الضبي ، ويعقوب بن السكيت ، وأبو جعفر بن ناصح .

ومنذ عهد المتوكل بدأ لقب « المؤدب » تقل مكانته عما كان عليه من قبل ، نظراً لغلبة الأعاجم ، وازديادِ سلطانهم ، وضعف النزعة العربية في الدولة . ولهذا خُتم تاريخ الأدباء أو المؤدبين ، كما يقال ، بأبي العباس المبرد « ٢٨٥ هـ »

---

(١) فرضياً : عالماً بالمواريث .
(٢) البيان والتبيين ج ١ ص ٤٠٣ .

وأبي العباس ثعلب « ٢٩١ هـ » اللذين أخذ عنهما الخليفة العباسي الشاعرُ عبدالله ابن المعتز [١] .

وعوداً إلى مفهوم كلمة « أدب » في العصر الأموي نذكر أنها كانت تدل على نوع من العلم ليس ديناً ولا متصلاً بالدين ، وإنما هو شعر وخبر أو متصل بالشعر والخبر .

كذلك اتسع مفهومها ليدل على « مطلق العلم والمعرفة » ، يُفهم ذلك من قول عبد الملك بن مروان لبنيه : « عليكم بطلب الأدب ، فإنكم إن احتجتم إليه كان لكم مالاً ، وإن استغنيتم به كان لكم جمالاً [٢] » كما يفهم من قول شبيب ابن شبة : « اطلب الأدب فإنه دليل على المروءة ، وزيادة في العقل ، وصاحب في الغربة ، وصلة في المجلس [٣] » ، فالأدب قد استعمل في هاتين الكلمتين ليدل على مطلق العلم والمعرفة .

ولم يكد العصر الأموي يدنو من نهايته حتى نرى مفهوم كلمة « أدب » يتطور ويتسع فيؤدي معنى جديداً هو « علم الأدب » في مقابل « علم الدين » . نفهم ذلك من كلمة لمحمد بن علي بن عبدالله بن العباس المتوفى سنة ١٢٥ للهجرة ، ووالدِ السفاح أولِ خلفاء العباسيين. فقد روى عنه قوله: « كفاك من علم الدين أن تعرف ما لا يسع جهله ، وكفاك من علم الأدب أن تروي الشاهد والمثل [٤] » .

ومع كل هذه المعاني التي صارت تحملها كلمة «أدب» في العصر الأموي ظلت تحمل كذلك معناها الأول الدال على دماثة الخلق وكل ما تواضع الناس على أنه

---

(١) نزهة الألباء في طبقات الأدباء لابن الأنباري ص ٢٣٤ .

(٢) كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه ج ٢ ص ٤٢١ .

(٣) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٥٢ .

(٤) المرجع السابق ج ١ ص ٨٦ .

خير بوجه عام .

فإذا قيل في هذا العصر : « أدّب فلاناً » فهم الناس منهـا هذين المعنيين ، أجل فهموا منهـا علـّمه الشعر والأخبار والأنساب ، وفهموا منها كذلك علـّمه كل ما تواضع الناس على أنه خير بوجه عام من حيث الخلق القويم .

وظل لفظ الأدب يدل على هذين المعنيين منذ العصر الأموي إلى اليوم ، وقد تطور هذان المعنيان تطوراً كبيراً فاتسعا حيناً وضاقا حيناً آخر ، وتبعهما لفظ الأدب في الحالين .

ففي العصر الأموي وصدر من العباسي كان الأدب بمعناه الأول يعني الشعر والأنساب والأخبار وأيام الناس ، ثم في هذه الحقبة ظهرت علوم اللغة ودُوّنت ووضعت أصولها فدخل كل هذا في الأدب ، ثم أخذت هذه العلوم تنمو وتقوى تدريجياً حتى استقل بعضها عن الآخر وانتهت إلى التخصص .

*

وفي القرن الثاني الهجري ظلت لفظة « الأدباء » مقصورة على المؤدبين ، تطلق عليهم وحدهم دون الكتّاب والشعراء . وقد اشتهرت في هـــذا القرن كلمة أخرى هي « حرفة الأدب » .

وكان أول من قالها الخليل بن أحمد المتوفى سنة ١٧٥ للهجرة ، فقد أثر عنه أنه قال : « حرفة الأدب آفة الأدباء [١] » . وهو يعني بذلك أنهم كانوا يتكسبون بالتعليم ، ولا يؤدبون إلا ابتغاء المال .

ولما فشا التكسب بالشعر في القرن الثالث ، واتخذه الكثير من الشعراء حرفة للرزق ، وذريعة إلى أسباب العيش ، انتقل إليهم لقب « الأدباء » للمناسبة بين

---

(١) انظر ثمار القلوب في المضاف والمنسوب للثعالبي ص ٥٦٨ .

الطائفتين — المؤدبين والشعراء — في الحرفة، ثم لم يلبثوا أن استأثروا بهذا اللقب دون المؤدبين، لتوسعهم في أسباب الاحتراف .

وفي أواخر القرن الثالث جعـــل علي بن محمد بن بسام الشاعر «الحرفة» نبزاً ولقباً يدل أكثر ما يدل على الذم، وبذلك أخرج «الحرفة» عن معناهـــا اللغوي إلى معنى مجازى غلب عليها وأرسلها مثلاً .

وهذا الذي فعله ابن بسام جاء في مرثيته للخليفة الشاعر عبد الله بن المعتز حين قتل سنة «٢٩٦ هـ» ودفن في خرابة بإزاء داره بعد جلال الخلافة، وذلك إذ يقول :

لله درك من مَيْتٍ بمضيعـــــة ناهيك في العلم والآداب والحسبِ
ما فيه لَوٌّ ولا لَيتٌ فيُنقصَه لكنما أدركته «حرفةُ الأدبِ» [(١)]

وفي القرن الثالث شاع استعمال بعض مشتقات كلمة «أدب» من مثل لفظة «الأديب» بمعنى صاحب الأدب والظَّرْف، ولفظة «مؤدَّب» بمعنى مهذب.

قال الجاحظ [(٢)] : «وفيما مدحوا به الأعرابي إذا كان «أديباً»، أنشدني ابن أبي كريمة، أو ابن كريمة، واسمه أسود :

ألا زعمت عفراء بالشام أنني غلامُ جوارٍ لا غلامُ حروبِ [(٣)]

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ج ١ ص ٣٦٥ .

(٢) البيان والتبيين ج ١ ص ١٦٧ — ١٦٨ .

(٣) في هذا البيت من عيوب القافية «الإقواء» وهو اختلاف المجرى الذي هو حركة الروى المطلق، فالروى في هذا البيت حركته الكسرة بينما حركته في البيتين الأخيرين الضمة .

وإني لأهذي بالأوانس كالدمى وإني بأطراف القنا لَلعوبُ[1]
وإني على ما كان من عُنجُهيّتي ولوثة أعرابيَّتي « لأديبُ »[2]

وقال كعب بن سعد الغَنَويّ :

حبيبٌ الى الزوار غِشْيانُ بيته جميل المحيَّا شَبّ وهو « أديب »
إذا ما تراءاه الرجال تحفّظوا فلم تَنطِق العوراءَ وهو قريب[3]

وقال ابن هرمة :

لله درك من فتى فَجعت به يومَ البقيــــع حوادثُ الأيامِ
هشٌّ إذا نزل الوفودُ ببابـــه سهلُ الحجاب «مؤدبُ» الُخدّام
فإذا رأيتَ شقيقه وصديقه لم تدر أيهما أخو الأرحـــام

ففي القرن الثالث نلحظ حتى الآن أمرين : استئثار الشعراء بلقب «الأدباء» دون المؤدبين لاحترافهم الشعر وتكسبهم بــه ، وشيوع استعمال بعض مشتقات كلمة « أدب » من مثل لفظة « الأديب » بمعنى صاحب الأدب والظرف ، ولفظة « مؤدّب » بمعنى مهذب .

ثم نلحظ بعد ذلك أمراً ثالثاً هاماً وهو أن معنى الأدب قد عاد إلى الضيق

---

(١) هذى به ذكره في هذائه ، وهو الهذيان .

(٢) اللوثة بفتح اللام وضمها : الحمق ، ومس الجنون ، والعنجهية : الجفوة ، وخشونة المطعم وغيره ، والعنجهي : الجافي من الرجال .

(٣) العوراء : الكلمة القبيحة .

بعد السعة ، بمعنى أنه أصبح لا يدل إلا على هذا النحو من العلم الذي نجده في كتب أعلام هذا العصر من أمثال ابن سلام الجمحي « ٢٣١ هـ » ، والجاحظ «٢٥٥هـ» ، وابن قتيبة « ٢٧٦هـ » ، والمبرد « ٢٨٥هـ » .

أي أن الأدب في هذا القرن قد أخذ يعود إلى معناه الذي كان يدل عليه في القرن الأول إبان العصر الأموي ، وهو الشعر وما يتصل به ويفسره من الأخبار والأنساب والأيام .

وإن كان من زيادة على ذلك في العصر العباسي فهي النثر الفني الذي استُحدث منذ انتشار الكتابة وارتقاء العقل العربي ، وكذلك النقد الفني الذي نجده في كتب مَن ذكرنا من أعلام هذا العصر.

فالجاحظ مثلاً يعقد في كتابه البيان والتبيين باباً خاصاً « لأهل الأدب » ثم ننظر فيمن سلكهم تحت هذا الباب من أهل الأدب وأورد نماذج من أقوالهم ، فإذا هم طائفة من الشعراء والخطباء وأرباب الحكم ، والكلمات الجامعة ، والأسجاع الحسنة .

وفي هذا دليل على أن معنى الأدب قد عاد إلى الضيق بعد السعة ، فصار يدل على الشعر والنثر الفني فقط . ومن الشعراء الذين ذكرهم وأورد نماذج من شعرهم زكرياء بن درهم ، والعُدَيل العجلي ، وعبدالله بن الحجاج التغلبي ، وأعشى بني شيبان .

ومن الخطباء شبيب بن شبة ، وإبراهيم بن إسماعيل المخزومي ، والحجاج ، وعامر بن الظَّرِب العَدواني ، ويزيد بن المهلب . وقد عَدّ بين هؤلاء بعضَ النساء وأورد كلمات لهن.

من ذلك قوله : « ومن الأسجاع الحسنة قول الأعرابية حين خاصمت ابنها إلى عامل الماء ، فقالت: أما كان بطني لك وعاء ؟ أما كان حِجرى لك فناء ؟ أما كان ثديي لك سقاء ؟ فقال ابنها: (لقد أصبحت خطيبة ، رضي الله عنك) ،

لأنها قد أتت على حاجتها بالكلام المتخير ، كما يبلغ ذلك الخطيبُ بخطبته[1] » .

والمبرد يجـاري أستاذه الجاحظ في قصر مفهوم الأدب على المأثور من الشعر والنثر . نقول ذلك لأننا نراه في مستهل كتابه الكامل يقول : « هـــذا كتاب ألّفناه يجمع ضروباً من الآداب ما بين كلام منثور ، وشعر مرصوف ، ومثل سائر ، وعظة بالغة ، واختيار من خطبة شريفة ، ورسالة بليغة ..[2] » .

وعلى عكس علوم اللغة التي استقلت منذ القرن الثاني نرى النقد قـــد ظل متصلاً بالأدب كجزء منه طوال القرنين الثالث والرابع . ففي القرن الثاني نجد في كتب ابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ملاحظات نقدية متفرقـة على غير نظام أو قاعدة .

وفي القرن الرابع نرى النقد يتطور ويقوى ولكن ليس إلى الحـــد الذي ينفصل فيه عن الأدب ويستوي علماً قائماً بذاته . وأوضح أمثلة لذلك ما نراه في العقد الفريد لابن عبد ربه « ٣٢٧ هـ » ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر « ٣٣٧ هـ » ، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني « ٣٥٦ هـ » ، والموازنة بين الطائيين للحسن ابن بشر الآمدي « ٣٧١ هـ » ، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي أبي الحسن الجرجاني « ٣٩٢ هـ » ، وكتاب الصناعتين ، وكتاب ديوان المعاني لأبي هلال العسكري « ٣٩٥ هـ » .

وبفضل جهود هؤلاء العلماء الأدباء وغيرهم من معاصريهم أخذ النقد ينزع نحو الاستقلال من ناحية ، ويمهد لوجود البلاغة العربية من ناحية أخرى .

ففي القرن الخامس نرى الإمـــام عبد القاهر الجرجاني « ٤٧١ هـ » يلتقط

---

(١) انظر باب أهل الأدب في كتاب البيان والتبيين ج ١ ص ٣٨٩ـــ٤١٠ .

(٢) الكامل ج ١ ص ٢ .

الكثير من ملاحظات سابقية النقدية ويقيم عليها أساس علم البلاغـــة في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » .

ومعنى هذا أن الادب بمعناه الخاص تخلّى عن النقد والبلاغـة ووقف عند حدود الشعر والنثر الفني . وهكذا كلما نضج علم له اتصال بالادب استقل عنـه وتركه يدور حول مأثور القول نظماً ونثراً . وأما المعنى العام للأدب فقد ظل على سعته يتناول جميع الآثار العقلية ، مـــا عدا الشرعية والفلسفية منهـا . وللجاحظ تعريف للأدب بمعناه العام يقول فيه : « ... وإنما الادب عقل غيرك تُضيفه إلى عقلك [1] » فالأدب عنده يعني نتاجَ العقول يضيفه المرء بالاكتساب إلى عقله .

ولكنّ استقلالَ النقد أو تحولـّه إلى البلاغة على يد أستاذها عبد القاهر قد أدّى بـــه إلى الجمود والفساد ، ذلك لأننا لا نكاد نرى بعد كتابي عبد القاهر « الدلائل والأسرار » شيئاً ذا قيمة في النقد أو البلاغة ، وإنما نرى كتباً جافة باردة معقدة ، كتباً قد تُعلـّم قواعـــد البلاغة التي صبها أبو يعقوب السكاكي « ٦٢٦ هـ » في قوالب جامدة من المنطق ، ولكنها قلما تخلق الأديب الناقد .

*

ومنذ القرن الثالث صارت كلمة « الآداب » تطلق فيما تطلق على فنون الظرف والمنادمة وأصولهـا . ولعل ذلك قد تطرق إليها من طريق الغناء وما يتصل به من ضروب اللهو والمسرة ، وكانوا يعتبرون معرفة النغم وعلل الاغاني من أرقى فنون الآداب .

وفي كلام ابن خلدون عن علم الادب يشير إلى صلة الغناء به فيقول : « وكان

(١) رسائل الجاحظ ج ١ رسالة المعاد والمعاش ص ٩٦ .

الغناء في الصدر الاول من أجزاء هـــذا الفن « الادب » لما هو تابع للشعر ، إذ الغناء إنما هو تلحينه . وكان الكتّاب والفضلاء من الخواص في الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به ، حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه ، فلم يكن انتحاله قادحاً في العدالة والمروءة ... [1] ».

ولا غرابة في ذلك لأن علمـــاء الشعر أو العروضيين مجمعون ، كما يقول ابن فارس ، على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلاّ أنّ صناعة الإيقـاع تقسيمُ الزمان بالنغم ، وصناعةَ العروض تقسيمُ الزمان بالاحرف المسموعة [2] .

وقد أُلفت في فنون الظرف والمنادمة وأصولها كتب منها : كتاب « الآداب الرفيعة [3] » لعبد الله بن طاهر « ٢٨٩ هـ » أحدِ ندماء الخليفة العباسي المعتضد بالله ، وكتاب « أدب النديم » للشاعر كشاجم [4] ، الذي أودعه ما لا يستغني عنه شريف ، ولا يجوز أن يُخل به ظريف .

*

وفي أخريات القرن الثالث أخذت كلمة « أدب » تدل فيما تدل على « أدب النفس » ، وقد اتسع هذا المدلول فتناول كل أسلوب مستحسن في علم أو عمل من خلق كريم ، وسيرة محمودة ، وقوانين وتقاليد وأعراف يأخذ بهـا كل ذي حرفة أو منصب .

---

(١) مقدمة ابن خلدون ص ١٠٧٠ .

(٢) كتاب الصاحبي لأحمد بن فارس ص ٢٧٤ - ٢٧٥ .

(٣) يرى الاستاذ صادق الرافعي أن كلمة « الآداب الرفيعة » تصلح أن تكون تعريباً لما ترجمه المتأخرون « بالفنون الجميلة » .

(٤) كشاجم شاعر رقيق ، وهو طباخ سيف الدولة الحمداني.

ومن هنا شاع في الادب العربي مـا يعرف بأدب المجالسة ، وأدب الماشاة ، وأدب السلام والإذن ، وأدب المؤاكلة ، وأدب العيادة ، وأدب الملوك ، ومـا شابه ذلك ...

رُوى أن عبد الله بن عباس دخل على معاوية وعنده زياد ، فرحب بـه معاوية ، ووسّع له الى جنبه ، وأقبل عليه يسائله ويحادثه وزياد ساكت . فقال له ابن عباس : كيف حالك أبا المغيرة ، كأنك أردت أن تحدث بيننا وبينـك هجرة ؟ فقال : لا . ولكنه لا يُسلـّم على قـادم بين يدي أمير المؤمنين . قال ابن عباس : ما أدركت الناس إلا وهم يسلمون على إخوانهم بين يدي أمرائهم . فقال له معاوية : كُفـّ عنه يا ابن عباس ، فإنك لا تشاء أن تَغلِب إلا غُلـّبت [1] .

فزياد بقوله يريـد أن يسنّ تقليداً في أدب الملوك يقضي بألا يُسلـّم على قادم بين يدي ملك أو أمير ، وابن عباس يأبى التسليم بهذا التقليد المنافي للآداب العربية السمحة .

وقد زاد الاهتمام بأدب النفس حتى قيل : « أدب النفس خـير من أدب الدرس » ونظمه مَن قال:

يا مغرقاً في أدب الدرس أفضل منه أدب النفس [2]

وقد ألفت في أدب النفس كتب كثيرة من مثل باب الادب في حماسة أبي تمام « ٢٣١ هـ » ، وفي صحيح البخاري « ٢٥٦ هـ » ، وكتاب أدب القراءة لابن قتيبة « ٢٧٦ هـ » ، وكتاب أدب النفس لابي العباس السرخسي « ٢٨٦ هـ » ، وكتاب

---

(١) العقد الفريد ج ٢ ص٤٥٩ .

(٢) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب للثعالبي ص ٦٥٨ .

أدب النديم للشاعر كشاجم، والذي يبحث في واجبات النديم وفضائله وأخلاقه، ومـــا عليه عند التداعي للمنادمة والسماع والمحادثة ، وكتاب آداب الصوفية للنيسابوري « ٤٤٥ هـ » ، وكتاب أدب الدنيا والدين للماوردي « ٤٥٠ هـ » ، وكتاب أدب النفس لأبي غسان التميمي. يُروى أنه بعد تأليفه أهداه إلى الأمير نصر بن أحمد في يوم نيروز ، فقال له : ما هذا يا أبا غسان ؟ فقال : كتابُ أدب النفس، قال: وكيف لا تعمل بما فيه ! وكان أبو غسان التميمي من سيئي الأدب في المجالس ، ويُعد ممن يسيء الأدب [1].

*

وفي كلام ابن خلدون « ٨٠٨ هـ » عن « علم الأدب » نراه يعرض إلى حـده وتعريفه فيقول : « هذا العلم لا موضوع له يُنظَـر في إثبات عوارضه أو نفيها ، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور، على أساليب العرب ومناحيهم ، فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة ، من شعر عالي الطبقة ، وسجع متساوٍ في الإجـــادة، ومسائلَ من اللغة والنحو مبثوثةٍ أثناء ذلك متفرقة ، يستقري منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية ، مع ذكر بعضٍ من أيام العرب ، يُفهَم به ما يقع في أشعارهم منها . وكذلك ذكر المهم من الانساب الشهيرة والأخبار العامـــة ، والمقصودُ بذلك كله أن لا يخفى على الناظر فيه شيء من كلام العرب وأساليبهم ومناحي بلاغتهم إذا تصفحته ، لأنه لا تحصل الملكة من حفظه إلا بعد فهمه، فيحتاج إلى تقديم جميع ما يتوقف عليه .

ثم إنهم إذا أرادوا حدّ هـــذا الفن قالوا : الأدب حفظ أشعـار العرب وأخبارِها ، والأخذُ من كل علم بطرَف. يريدون من علوم اللسان أو العـــلوم

---

(١) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب للثعالبي ص ٦٥٨ .

الشرعية من حيث متونها فقط ، وهي القرآن والحديث إذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب إلا ما ذهب إليه المتأخرون عند كَلَفِهم بصناعة البديع من التورية في أشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية . فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ، ليكون قائماً على فهمها [1] .

وإذا عدنا إلى هذه النبذة التي أوردناها من كلام ابن خلدون عن «علم الأدب» وتأملناها وجدنا فيها شيئاً من الخلط والاضطراب .

وأول ما نلحظه أن الأدب عنده علم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها . ولعله انزلق إلى هذا الحكم عندما رأى موضوعاً لكل علم من العلوم اللسانية من نحو وصرف ولغة وبلاغة يبحث في إثبات عوارضه أو نفيها. فموضوع النحو مثلاً الكلماتُ العربية وما يطرأ على أواخرها من إعراب وبناء. وموضوع الصرف هو الكلمات وما يعرض لها من تغيير في بنائها الداخلي . ولمـــا لم يكن للأدب في نظره موضوع يبحث في إثبات عوارضه أو نفيها مثل العلوم اللسانية الأخرى فهو علم لا موضوع له .

ولكن هل الأدب لا موضوع له حقاً ؟ إن الأدب، أدبَ أي أمة له موضوع، وموضوعه هو المأثور من كلام أبنائها شعراً ونثراً .

ويبدو أن ابن خلدون يخلط بين الأدب والتأدب ، أو أن الفرق بينهما غيرُ واضح في ذهنه ، لأن ما ذكره من الإجادة في فني المنظوم والمنثور ليس ثمرة الأدب ، وإنما هو ثمرة للتأدب .

وتعريفه للأدب بقوله : « الأدب حفظ أشعار العرب وأخبارها ، والأخذُ من كل علم بطرَف » ليس في الواقع تعريفاً للأدب ، وإنما هو تعريف للتأدب .

وإشارة ابن خلدون إلى الأدب بأنه علم حيناً وفن حيناً آخر تدل على أن

---

(١) مقدمة ابن خلدون ص ١٠٦٩ .

التفرقة بـــين العلم والفن لم تتضح في الأذهــان إلى عصر ابن خلدون ، بل كانا يستعملان كمرادفين بمعنى المعرفة الانسانية .

وإذا كان الأدب على رأي الأقدمين هو ما يُؤْثَـر من الشعر والنثر وما يتصل بهما لتفسيرهما والدلالة على موضع الجمــال الفني فيهما ، فإن ما ذكره ابن خلدون ليس من تعريف الادب في شيء . وقصاراه أن يكون تعريفاً للتأدب، أو بياناً لنوع الثقافة اللازمة في نظره لإعداد المتأدب وتكوينه .

*

وبعد ... فهذه جولة في تاريخ كلمة « الادب » منذ نشأتها، جولة ٌ قصدنا من ورائها أن نعرف كيف كان مفهومها الأول في اللغة ، ثم كيف تطور هذا المفهوم على تعاقب القرون والعصور فاتسع حيناً وضاق حيناً آخر .

ولكن يبقى بعد ذلك كله أن نسأل : ما الأدب ؟



الفصل الثالث

حقيقة الأدب

في هذا الفصل من البحث نحاول التعرف إلى ماهيــة الادب وحقيقته ، أو بعبارة أخرى نحاول الإجابة عن السؤال السابق ، وأعني به : ما الأدب ؟

إن المعارف الانسانية باعتبار طبيعتها ووظائفها تُقسَّم عادة إلى مجموعتين : هما العلوم والفنون .

ومن العلوم الرياضيات ، والجغرافيا، والكيمياء والفيزياء ، كما أن من الفنون الرسم والتصوير والموسيقى والأدب .

والحياة المتحضرة مدينة للعلم والفن بكل تقدمها، وكلّ ما وصلت إليه من رقي . ولكن هل هذا صحيح حقاً ؟ هل صحيح أن كل ما ينعم به الإنسان ، وكل ما نراه في الحياة من مظــاهر الحضارة وليدُ العلم والفن ومن ثمارهما ؟

دعونا ننظر . . . . .

إذا أخذنا يوماً عادياً في حياة رجل عادي ، فإننا لا نرى فيه مــا يدل على اهتمامه كثيراً بالعلوم والفنون .

فالرجل العادي يصحو من نومه، ثم يغدو إلى عمله، ويتناول وجبات طعامه،

ويقرأ الصحف ، ويستمع إلى الاذاعـــات ، ويذهب إلى دور الخيالة ، ويعود في المساء إلى بيته للنوم ، ثم يستيقظ في الصباح ليزاول كل هذه الأعمـــال من جديد .

فإذا لم نكن علماء متخصصين فإن تجـــارب المختبرات لا تعني شيئاً بالنسبة لأكثرنا ، وإذا لم نكن شعراء ، أو مصورين ، أو موسيقيين ، أو أساتذة أدب أو تصوير أو موسيقى ، فإن الفنون تبدو لنا أمراً يهم تلاميذ المدارس فقط . ومع هذا فإن الناس قالوا ، وما زالوا يقولون : إن العلمـــاء والفنانين هم أعظم مفاخر مدنيتنا .

إن اليونان القديمة لا تزال إلى اليوم تُذكـَر بفضل من ظهروا فيهـــا من أعلام الرياضيات والفلسفة والأدب والفن، من أمثال فيثاغورس، ويوكليد،وأفلاطون، وأرسطو ، والشاعر هوميروس ، والمسرحي الساخر سوفوكليس .

وإن النعمان بن المنذر ، وهرم بن سنان ، وسيف الدولة الحمداني سيظل كل منهم يذكر ما ذكر شعر النابغة الذبياني في النعمان، وشعر زهير بن أبي سلمى في هرم ، وشعر المتنبي في سيف الدولة .

ولسنا مغالين إذا قلنـــا إن كثيرين من دهـــاة السياسة ودهاقينها في العصر الحاضر قد يُنْسَوْن ولا يَذكـُرهم أحد بعد ألف أو ألفي سنة ، على حين أن معاصرين لهم من العلماء والفلاسفة والأدباء من أمثال أينشتين ، ومدام كوري ، وبرتراند راسل ، وبرنارد شو ستظل ذكراهم حية على الدوام .

ولكن لماذا يكون العلماء والفنانون مهمين إلى هذا الحد ؟ قد تقول إن الجواب بالنسبة للعلمـــاء واضح ، لأننا نشاهد حولنـــا الكثير من مخترعاتهم ومكتشفاتهم . ألا نرى البنسلين ، والراديوم ، والسيارات والطـــائرات ، والتليفزيون ، ومسجل الصوت ، ومكيفيات الهواء ... وما إلى ذلك ؟

أجل نرى كل هذه الأشياء وغيرها من مكتشفات العلم، ولكن هذه المنجزات لم تكن أبداً الهدفَ أو المقصد الأساسي للعلم. إنها في الواقع مستحدثات ثانوية، أو قل : إنها الأشياء التي تظهر أحياناً بصورة غير متوقعة أو مقصودة عندما ينجز العالم عمله الرئيسي .

وذلك العمل الرئيسي يتمثل في أن يكون العالم محباً للاستطلاع وفي أن يظل يسأل : « لماذا ؟ » ، وأن لا يستريح أو يهدأ حتى يجد جواباً شافياً على تساؤله .

فالعالم بطبعه محب لاستطلاع الكون بما فيه ، إنه يريد أن يعرف مثلاً لماذا يغلي الماء عند درجة معينة من الحرارة ، ولماذا يتجمد عند درجة أخرى ؟ ولماذا يختلف الجبن عن الطباشير ؟ ولماذا يختلف إنسان عن آخر في التصرف والسلوك ؟

وهو في تساؤله لا يقف عند حد « لماذا ؟ » فقط ، أي عند حد محاولة التعرف على أسرار الأشياء وأسبابها، وإنما يمتد تساؤله إلى كنه الأشياء وحقائقها، إلى ... « ما ؟ » .

فهو هنا قد يسأل مثلاً : ما الملح ؟ وما النجوم ؟ وما العنصر الأساسي للمادة ؟ وليس من شأن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة أن تجعل حياتنا أسهل ، ذلك لأن الإجابة مثلاً عن : « هل يمكن انشطار الذرة ؟ » قد جعل حياتنا إلى حد ما أصعب .

ومع ذلك فهذه الأسئلة لا بد من أن تُسأل ، لأن طبيعة الانسان تقضي بأن يكون محباً للاستطلاع ، كما تقضي بأن يحاول اكتشافَ حقيقة الدنيا التي حولنا، وإيجادَ جواب للسؤال الأكبر ، ألاَ وهو : ما الكون في حقيقته ؟

*

ولفظة « الحقيقة » التي سبقت في قولنا :« حقيقة الدنيا التي حولنا» تتطلب الوقوف منا أمامها لحظة . ذاك لأن لفظة « الحقيقة » هذه تدل على معان شتى ، كأن تقول : « فلان لا يقول الحقيقة » ، و « حقيقة الحياة في القطب الشمالي أو الجنوبي كذا وكذا » ، و « الجمال هو الحقيقة » والحقيقة هي الجمال » . فلفظة « الحقيقة » في كل واحد من هذه الاستعمالات تدل على معنى مخالف للآخر .

ولكني أريد أن أستعمل لفظة « الحقيقة » هنا بمعنى « مـــا يكمن خلف المظهر الخارجي » . ولتوضيح ما أقصده من هذا المعنى بالمثال أقول : « تشرق الشمس من المشرق وتغرب في المغرب » ، ذلك مـــا نراه ، وذلك هو « المظهر الخارجي » .

ففي الماضي كان الناس ينظرون إلى هذا « المظهر الخارجي » على أنـــه هو « الحقيقة » ، وطبقاً لهذه النظرة تكون «الحقيقة» في مثالنا السابق « أن الأرض ثابتة والشمس متحركة » .

ثم ظهر عالم داخله الشك في هذه الحقيقة فراح يتحراها حتى هداه البحث والتحري في النهـــاية إلى العكس ، فأعلن أن « الحقيقة » في هذه القضية مخالفة تمامـــاً للمظهر الخارجي ، وأن الحقيقة هي « أن الأرض متحركة والشمس ثابتـــة » .

وعلى هذا « فالمظهر الخارجي » الذي ظل الناس طويلاً يعتقدونه قبل ظهور هذا العـــالم وتحرياته العلمية لم يكن إذن هو الحقيقة في ظاهرة شروق الشمس وغروبها ، وإنما كانت « كذبة من الأكاذيب » .

والشيء الغريب بالنسبة للحقائق العلمية التي من هذا القبيل أنها كثيراً مـــا تبدو عديمة المنفعة والجدوى . فالرجل العاديّ سيان عنده أن تكون الشمس هي التي تتحرك ، أو الأرض هي التي تتحرك . فهو لا يزال يصحو من نومه ، ثم يغدو إلى عمله في الصباح ويتوقف عنـــه في المساء . ولكن كون شيء من

الأشياء عديمَ المنفعة والجدوى لا يعني بأي حـال من الأحوال أنه تافه أو عديم القيمة .

إن العلماء ما زالوا يعتقدون أن تقصّيَ الحقيقـة والسعيَ وراء استكناهها يستحق كل العناء الذي يبذل في سبيلها. إنهم لا يتوقعون مثلاً أن قوانين النسبية والجاذبية الأرضية تُحدث فرقاً كبيراً في حياتنا اليومية ، ولكنهم مع هـذا يعتقدون أنه نشاط ذو قيمة أن يظلوا يسألون أسئلتهم اللانهائية عن الكون . ولهذا نقول : إن الحقيقة – أي الشيء الذين يبحثون عنه ويجدُّون في السعي وراءه – قيمة من القيم .

و « القيمة » شيء يرتفع بحياتنا إلى حد بعيد فوق المستوى الحيواني، مستوى الحصول على طعامنا وشرابنا ، وإنجاب الأبناء ، والنوم والموت .

وهذه الدنيا ... دنيا الطعام والشراب وإنجاب الأبناء ، يقال لها أحياناً : دنيا العيش . و « القيمة » تضاف أحياناً إلى العيش ، فمن الناس مَن يقولون : إنهم راضون عن حياتهم، لأن اهتمامهم يتعلق أكثر ما يتعلق بالأشياء غير الدائمة، الأشياء التي تتغير وتبلى بطبيعتها .

إذا جلست في حديقة بيتك ، وأَجلْتَ بصَرَكَ فيما حولك متأملاً ، فإنك لا ترى شيئاً له صفة الدوام والبقاء .

البيت قد يفاجئه الزلزال فينهار ، أو قد يطول به القدم فيتحول إلى أطلال تتخذ منها الحشرات مأوى لها ! والأشجار التي تلقى عليك بظلهـا ، ويداعب النسيم الرطب أغصانها ، فتتراقص هنا وهناك في كل اتجاه ، قد تدهمها الأعاصير الجائحة فتهشّمها وتعصف بها عصفاً !

والورد والأزهار والرياحين التي تزهو أمام عينيك بنضرتها وألوانها وعبيرها سوف يعتريها في الغد الذبول فالموت ! والأصوات المبهجة الضاحكة التي تترامى إلى أذنيك من نوافذ بيوت الجيران ، قد تتغير فجأة لسبب أو آخر إلى أصوات

حزينة باكية !

إزاء كل هذه المتغيرات يشعر المرء بالتوق أو بالجوع والظمأ إلى شيء دائم ، شيء يبقى إلى الأبد ! و«الحقيقة » هي أحد الأشياء التي تبقى دائماً وأبداً... ! و « الحقيقة » قيمة من القيم ، و « الجمال » حقيقة أخرى .

*

والآن ... وبعد أن ألقينا شيئاً من الضوء على « العالِم » ننتقل الى«الفنان». ولعل أظهر فرق نلحظه بين الاثنين ، هو أن اهتمام العـالم متعلق بالحقيقة ، وأن اهتمام الفنان متعلق بالجمال .

والفلاسفة يخبروننا بأن الجمال والحقيقة شيء واحـــد ، وبأن هناك قيمةً واحدة فقط ، أو شيئاً واحداً له صفة الدوام، يدعى « الحقيقة المطلقة »، وهذه هي ما يسميها الفنان « الجمال » ويسميها العالم « الحقيقة » .

وتوضيحاً لذلك نذكر أن « الملح » مـــادة من المواد ، فإذا قُدّم إلى أعمى البصر فسوف يعتمد على حاسة الذوق في وصفه، ويقول : إن هذه المادة بالنسبة لي ذات مذاق ملح .

وإذا قدمنا « الملح » إلى مبصر فاقدٍ لحاسة الذوق فسوف يعتمد هو الآخر في وصفه على حاسة البصر ، ويقول : إن هذه المادة بالنسبة لي بلورية .

وبطبيعة الحـــال كلا الوصفين صحيح ، ولكنّ كليهما ليس وصفاً كاملاً أو تاماً في ذاتــه ، إذ كل وصف منهما يركّز على جانب واحد في اختباره لمادة الملح .

ومن الممكن القول بأن العالم يختبر « الحقيقة المطلقة » بطريقة من الطرق ، والفنان يختبرها بطريقة أخرى . ولكن ما هي هذه « الحقيقة المطلقة» ؟ يقول بعض الناس : « هي الشيء الذي يبقى عند زوال عالم الظواهر، أو عند زوال

المظهر الخارجي » . ويقول آخرون : « هي الله ، وأن الحقيقة والجمال صفتان من صفات الله » .

على أية حال إن كُلاً من العالم والفنان يَنشد ما يعتقده شيئاً حقيقياً، وكل ما هنالك أن كليهما ينشده بطريقة مخالفة لطريقة الآخر

فالعالم يطلق العنان لعقله باحثاً منقباً، وبعد عملية التجربة والخطأ البطيئة، وبعد طول اختبار وتحقيق يجد ضالته المنشودة، أي يجد الجواب لمعضلته. وهذه اللحظة عنده هي في العادة لحظة مثيرة . ولعلنا نذكر قصة أرشميدس عندما ألهم قانونه الشهير وهو في الحمام فاندفع إلى الخارج عارياً، وهو يصيح في انفعال: « يوريكا ! لقد وجدته ! » .

أما الفنان فيريد أن يخلق أو يبدع شيئاً يولّد نفس الإثارة ، ولكن في عقول الآخرين ، الإثارة التي هي وليد شيء جديد بالنسبة إلى الحقيقة .

قد يصنع الفنان صورة فنية ، أو يشيّد قصراً، أو ينظم قصيدة ، أو يؤلف مسرحية ، ولكنه في الوقت ذاته يريد ممن يرى أو يقرأ أو يسمع مخلوقاته أن ينفعل انفعالاً شديداً ، وأن يصيح في إعجاب : « هذا جميل ! » .

وعلى ذلك نستطيع الآن أن نحدد الجمال فنقول : « الجمال هو الصفة التي تجدها في أي موضوع ، والتي تولّد في عقلك نوعاً خاصاً من الإثارة ، الإثارة المرتبطة بطريقة ما بشعور الاكتشاف » .

وليس ضرورياً أن يكون الشيء الذي يؤثر فيك على هذا النحو من عمل الإنسان ، فمنظرُ غروب الشمس في يوم من الأيام، أو باقةٌ فريدة من الأزهار ، أو شجرةٌ معينة من الأشجار ، قد تثيرك وتطلق على لسانك لفظة «جميل!» . ولكن العمل الاول المَشاهد الطبيعية من مثل الازهار والاشجار والشمس ليس في كونها جميلة ، وإنما هو في مجرد وجودها . أما العمل الاول لمخلوقات الفنان

فهو أن تكون جميلة .

*

والآن... دعونا نحاول أن نفهم هذه « الإثارةَ الفنية » في شيء من التوسع. إن الإثارة الفنية هي ما تعرف بالإثارة الساكنة غير المتغيرة، وهذه بحكم طبيعتها لا تريد أن تجعلك تفعل شيئاً أي شيء .

إذا نعتّ إنساناً بالحماقـــة أو الغباء أو الجبن أو غير ذلـك من الصفات الذميمة ، فإنه ولا ريب سينفعل انفعـالاً شديداً ، وقد تحدّثه نفسه فينبري لمقاتلتك .

ولكن الانفعال الناشيء من ممارسة الجمال من شأنه أن يُفعم صاحبه بالرضا، تمامـــاً كما لو كان صاحبه قد حقق شيئاً عظيماً أو أصاب هدفـاً يصبو إليه . والتحقيق ، كما أراه ، هو تحقيق الاكتشاف . ولكن أي اكتشاف هذا ...؟

أستطيع أن أقول : اكتشاف الأسلوب أو تحقيق النظام .

وتفصيل ذلك أن الحياة بالنسبة للكثيرين منـــا ليست إلا مجردَ أحاسيسَ ومشاعرَ مختلطةٍ بغير انتظام. وما أشبهها « بفيلم » سينمائي رديء ، يفتقر الى العقدة والبداية والنهاية الحقيقية .

هذا شيء . وشيء آخر هو أننا مضللون أيضاً بعدد كبير من المتناقضات . فالحياة بشعة قبيحة ، لأن الناس فيها يحاولون قتل بعضهم بعضاً. والحياة جميلة ، لأن فيها كثيرين يحاولون دائماً أن يكونوا مصدر خير للآخرين !

إن هتلر وغاندي كلاهما إنسان ؛ الأول استجاب الى نوازع نفسه الشريرة فشن حرباً مروعة ، لا يزال العالم الى اليوم يعاني من ويلاتها وأهوالها !

والثاني استجاب الى نوازع نفسه الخيّرة ، فانطلق في إنسانية مثالية يبشّر

بالمحبة والتسامح ، ويدعو الى الإخاء وتحرير الإنسان !

ثم إننا نرى بشاعة الجسم المشوّه المريض،وجمال الجسم الصحيح السليم.ونحن أحياناً نقول : « الحياة خير » ، وأحياناً نقول : « الحياة شر » !

فأي هذه الأقوال هو الصحيح ؟ ولأننا لا نستطيع أن نجد الجواب الوحيد الذي يفسّر لنا كل هذه المتناقضات تعترينا الحيرة ! ولكننا إذا ُعذنا بالفن ، فإن أي عمل فني يبدو أنه يقدم لنا الجواب الوحيد ، وذلك لأنه يرينا من خلال ذاته ، أن هناك ، على الرغم من كل هذه المتناقضات ، نظاماً وأسلوباً في الحياة. فما معنى ذلك ...؟

*

قد يأخذ الفنان مادة أولية ثم يصوغها عنوة أو بملاطفة في شكل أو نمط أو أسلوب معين . فإذا كان الفنان مصوراً فقد يختار من الدنيا التي حولنا أشياء مختلفة ، قد يختار مثلاً تفاحة ، وكتاباً ، ومفتاحاً ، وكوب ماء ، وزهرة ، ثم يرتبها ويؤلف ما بينها بشكل معين على لوحة زيتية من القماش.

ومع أن كل واحد منهذه الأشياء المختلفة ُيرى منفرداً على أنهجزء منشكل واحد ، محدود بالجوانب الأربعة لإطار الصورة ، فإننا نشعر بالرضا والارتياح لرؤية هذا الاتحاد ، الاتحاد الناشيء من أشياء كان يبدو من قبل أنْ لا شيء مشتركاً يجمع بينها مطلقاً .

والمثّال أو النحّات قد يأخذ قطعة من الصخر الصّلد لا شكل لها،ثم ينحت منها تمثالاً لإنسان ، وهنا نجد الاتحاد قد وُجد وتحقق بين شيئين مختلفين تمام الاختلاف : لحم الإنسان اللين الناعم ، والصخر الصلب الخشن،أو جسم الإنسان الجميل ، والصخر غير الإنساني وغير الجميل .

والموسيقيُ قد يجمع بين الأصوات المختلفة لبعض الآلات الموسيقية ثم يوائم

بينها ويسلكها في نظام واحد بما يفرضه عليها من صورة لحن متناغم منسجم قد تخيله .

والرّوائي قد يلتقط بعضَ حوادثَ من الحياة الانسانية ، ثم يعطيها حبكة روائية وبداية ونهاية ، وبهذا يخلق كُلاً متكاملاً ، كُلاً تعمل جميع أجزائه المؤتلفة المتحدة في انسجام ، وتتضافر معاً على تحقيق هدف الكاتب ، بعد أن كانت في الأصل عناصر متنافرة لا ارتباط ولا اتحاد بينها .

والاتحاد والنظام والأسلوب قد تتحقق بطرق أخرى أيضاً . فالشاعر قد يجمع بين شيئين متباينين تمام التباين ، ويوجد بينهما اتحاداً عن طريق التشبيه أو الاستعارة . فالشاعر الذي يقول :

وكأنّ الشمس المنيرة دينـــا رٌ جلته حدائدُ الضّرّابِ[1]

قد جمع بين شيئين مختلفين تمام الاختلاف هما : الشمس المنيرة والدينار ، ثم أنشأ بينهما اتحاداً عن طريق المشابهة أو التشبيه .

والشاعر الذي يقول :

حول أعشاشها على الأشجـــار قد سمعنا « القيان » وهي تغني

قد جمع أيضاً بين شيئين مختلفين هما : الطيور المغردة على الأشجار والقيان المغنيات ، ثم وحّد بينهما على ما بينهما من اختلاف عن طريق الاستعارة .

فهذا الانفعال الذي يولده فينا عمـــل فني هو في الغالب انفعال سببه رؤية ارتباطات بين أشياء لم يكن بينها ارتباطات من قبل ، أو هو انفعالنـــا برؤية

---

(١) جلته : صقلته ، والضرّاب ، الذي يطبع النقود .

مظاهر مختلفة من الحياة تتحد في صورة من الصور أو شكل من الأشكال .

وهذا كما نرى أرقى نوع من أنواع التجربة الفنية ، أما أدنى نوع من هذه التجربة فهو مجرد الشعور ، نحو قولنا : « مـا أجمل غروب الشمس ! » ، فهذا لا يعني أكثر من أننا مأخوذون باللون ، ونحو قولنا : « ما أجمـل التفاحة ! » فهذا أيضاً لا يعني أكثر من أن حاسة ذوقنا في حالة أكل التفاحة أو توقع أكلها تشعر باللذة والسرور .

وبين هذا النوع من التجربة ، والتجربة الفنية ، أي تجربة الأشكال أو الأساليب أو الأنماط ، يأتي نوع ثالث من التجربة ، وهو تجربة السرور بوجود فنان قادر على أن يعبّـر عن مشاعرنا نيابة عنا .

فالفنان قادر دائماً على أن يجد وسيلة لتسجيل عواطفنا وانفعالاتنا ، وتصوير أفراحنا وأحزاننا وندمنا ، وبهذا يساعدنا على التخلص من هـــذه الأحاسيس والمشاعر ، أو التخفيف من حدتها .

وتوضيحاً لذلك نقول : إن الانفعات القوية تكون في العادة بحاجة الى تلطيف وتخفيف حتى يمكن احتمالها ، فمثلاً عندما نشعر بالسعادة نجد أنفسنا مدفوعين الى التعبير عن هذه السعادة بالصياح أو الرقص ! وعندما يغشانا الحزن نشعر بميل الى البكاء ! ومن هنا تكون الحاجة الى تصريف هذا الانفعال أو الشعور بالتعبير عنه أو الضغط عليه ، تماماً كما تُضغط الليمونة لاستخراج عصيرها .

ولعل الشعراء والموسيقيين خاصة أكثر الفنانين خـــبرة وقدرة على تصوير عواطفنا والتعبير عنها . فأحداث الموت وغيرهـــا من الكوارث والمصائب التي تُلِمّ بالإنسان نجد لها في الموسيقى والشعر مُتنفَّساً ومُنفرَجاً يخفف من وقعها على النفس ويقلل من حدة ألمهـــا ، وكأن في الألفاظ والأصوات المتناغمة قوةً سحرية خفية ، قوةً قادرةً على استدراج الحزن ، ثم انتزاعه من كياناتنا !

ولكن على صعيد أعلى إن متاعبنا ومواجعنا تهون وتحتمل عندما نستطيـــع

أن نراها كجزء من نظام تام . فإذا استطعنا هذه الرؤية وصلنا مرة أخرى الى اكتشاف الاتحاد ، اكتشاف أن أي تجربة شخصية ما هي إلا جزء من كل أعظم تؤثر فيه ويؤثر فيها ، ويتوقف وجود كل منهما على وجود الآخر .

هنا ... وهنا فقط نشعر أننا لسنا مجبرين أو مكرهين على أن نحمل وحدنا حزننا . إن حزننا ما هو في الواقع إلا جزء من نظام ضخم هائل – هو العالم أو الكون كله ، أو جزء ضروري منه .

وعندما نشعر أن شيئاً من الأشياء ضروري فإننا نحتمله ونستسيغه ، ولا نعود نشكو منه .



إن الموضوع الذي ندرسه الآن خاص بالأدب وماهيته ، وإذا كنا قد عرضنا بعض الشيء للفنون الأخرى ، فذلك للصلة الوثيقة بينها وبين الأدب .

فالأدب بطبيعته يستلزم من طالبه أن يكون لديه اهتمام حي أيضاً بالموسيقى ، والتصوير ، والنحت ، وفن العمارة ، والمسرح ، ذلك لأن كل الفنون تحاول أن تؤدي نفس الدور والوظيفة : مع الاختلاف بينها في طرق الأداء . وطريقة الأداء الخاصة بكل فن يقترحها عادة نوع المادة الأولية المستعملة فيه .

والمواد الأولية التي هي أداة الفنون ، منها ما هو « مكاني » ومنها ما هو « زماني » ، فالمواد الأولية المكانية كالحجر ، والصلصال ، والتصوير ، والمواد الزمانية كالألفاظ ، والأصوات ، وخطوات الرقص ، والحركات المسرحية .

وبمعنى آخر إن بعض الفنون تعمل وتعيش في « المكان » ، والبعض الآخر منها يعمل ويعيش في « الزمان » . تستطيع أن تستوعب لوحة فنية أو تمثالاً أو قصراً مشيداً في لحظة المشاهدة تقريباً ، ولكن الأمر بالنسبة الى الفنون الزمانية جد مختلف ، فالإصغاء الى قطعة موسيقية أو قراءة قصيدة بقصد

الاستيعاب في كل منهما يحتاج الى زمن ، وربما الى زمن طويل .

ومن ذلك نرى أن بين الموسيقى والأدب قدراً كبيراً من الاشتراك، فكلاهما يستعمل مادة الأصوات الزمنية ، فالموسيقى تستعمل أصواتاً لا معنى لها كمادة أولية ، والأدب يستعمل أصواتاً مليئة بالمعاني نسميها « الألفاظ » .

ثم إن هناك طريقتين لاستعمال « الألفاظ » : طريقة فنيـة ، وأخرى غير فنية ، وهذا يعني أن الألفاظ ذاتها يمكن النظر إليها بطريقتين مختلفتين .

فهناك في الواقع معنى « اللفظة » الأصلي الوارد في معاجم اللغـة ، والذي يسمى بالمعنى المُعجمي، أو الدلالة. وهناك المعاني التي اكتسبتها اللفظة عن طريق الاستعمال الدائم خلال تاريخها ، وهذه هي ما يعرف بالمعـاني « الضمنية » ، أو المعاني الإضافية التي توحيها « اللفظة » علاوة على معناها الأصلي أو المعجمي.

وعلى سبيل المثال دعونا نأخذ لفظة « الأم » : فمعناهـا الأصلي الذي حدده المعجم هو « الوالدة[1] » ، الوالدة مطلقاً ، سواء أكانت والدةً لإنسان أو حيوان ، وهذا المعنى هو ما يعرف « بالدلالة » .

ولأن هذه اللفظة ارتبطت منذ أول استعمالنا لهـا بأمهاتنا ، فإنها تتضمن معاني أخرى كثيرة ، معـاني اكتسبتها بالاستعمال خلال رحلتها الطويلة عبر القرون .

من هذه المعاني المتضمنة التي توحيها لفظة «الأم»:الدفء ، والأمن،والراحة، والحنو ، والشفقة ، والحب .

ونحن في العادة نشعر شعوراً قوياً نحو « أمهاتنا » ، ونحن بسبب المعـاني الإضافية التي توحيها لفظة «الأم» نستعملها الدلالة على أشياء أخرى لها ارتباط

---

(١) لسان العرب ج ١٢ ص ٢٨ .

بها ، ويُتوقع منا أن نشعر نحوها كذلك شعوراً قوياً .

من هـــذه الأشياء التي نستعمل لفظة « الأم » مثلا للدلالة عليها : الوطن ، والمدرسة ، وبيت الأسرة الأول ، فنقول : وطننـــا الأم ، ومدرستنا الأم ، وبيتنا الأم ، وذلك للمشابهة بين هذه الأماكن والأم ، من حيث أننا نلقى فيها كل معاني الأم من راحة ، وأمن ، وحنو ، وشفقة ، وحب ، وما الى ذلك ...

من أجل ذلك نقول : إن لفظة « الأم » غنية بإيحاءاتها. والمعاني التي توحيها الألفاظ هي التي تروق للمشاعر والعواطف ، أما الدلالات ، أو معاني الألفاظ الأصلية فإنها تروق للعقل .

وتبعاً لذلك يمكن القول بأن ألوان النشاط المختلفة التي تُستخدم الألفـــاظ للتعبير عنها ضربان: ألوانُ نشاط ترتبط بإصدار الأوامر ووضع النظم والدساتير والبيانات العامة ، وكل هذه تقتصر استعمال الألفاظ على معانيها الأصلية فقط . فالعلماء الذين يؤلفون الكتب العلمية ، ورجالُ القانون الذين يضعون دستور أي دولة مثلاً ، لا يقصدون أن تروق كتابتهم لعواطف القراء ، وإنما لعقولهم ، ذلك لأنهم لا يكتبون أدباً .

والضرب الثاني ألوانُ النشاط الأدبية ، وهذه تُستخدم الألفاظ فيها على نحو يجعلها تروق للعواطف وتؤثر فيها . ومن هنا فإن الأديب الذي يكتب أدباً يهتم أكثر ما يهتم بالإيحاءات ، وبالطرق والوسائل التي يستطيع بها أن يوحي باللون ، أو الحركة ، أو الخُلق ، أو الشخصية ، ليستميل المشاعر ويحركهـا . والشاعرُ الذي يقال إن عمله يمثل أرقى صورة للأدب هو أكثر من غيره اهتماماً بإيحاءات الألفاظ .

والأديب ، ولا سيما الأديب الشاعر يختلف عن العالم أو المحامي مثلاً من حيث أنه لا يقيد ألفاظه ويقف بها عند الدلالات أو المعاني المعجمية . فالعالم والمحامي

كلاهما مضطر أن يجعل كل لفظ من ألفاظه يعني شيئاً واحداً فقط .

أما الأديب ولا سيا الأديب الشاعر فإنه يسمح للألفاظ أن تهتز ، وأن تموج وتتحرك في حرية وطلاقة ، وعندما يفعل ذلك فإن اللفظ لا يستدعي بالإيحاء الى الخاطر المعاني الإضافية المرتبطة بمعناه الأصلي فقط . ولكنه قد يقترح معاني أخرى مختلفة ، وربما اقترح ألفاظاً أخرى ، ألفاظاً تلتقي معه صوتاً وتختلف بناء .

تأمل لفظة « الصّلات » في البيت التالي من مرثية أبي الحسن الأنباري في أبي طاهر بن بقية وزير عز الدولة بن بويه لما ُقتل وصلب :

كأنّ الناسَ حولكَ حين قاموا　　وفودُ نــداكَ أيامَ الصّلاتِ

فهذه «الصّلات» مع إيحاءاتها الكثيرة تقترح لفظة «الصّلاة» لاتفاقها صوتاً تقريباً واختلافها بناء .

كذلك تأملْ لفظة «الصوت» في قول الشاعر :

ربَّ صوتٍ تُصغى اليه احتراماً　　فإذا « الصوتُ» يَجلد الأسماعا

فلفظة « الصوت» كذلك تقترح لفظة «السوط»،ولعل الذي رشّح لاستدعاء هذه اللفظة بكل إيحاءاتها أيضاً هو لفظة « يجلد » .

*

على ضوء كل ما سبق يمكننا الآن أن نحدد ماهية الأدب بأنه الكلام الذي يخرج الأديبُ بألفاظه عن معانيها الأصلية ، للدلالة بها على معان أخرى تستفاد

---

(١) انظر القصيدة في كتاب المختصر في أخبار البشر لأبي الفداء ج ٤ ص ٨ .

بالإيحاءات والتداعي والقرائن . أو بعبارة أخرى هو استغلال الألفاظ على نحو يحملها بالايحاء تعطي أقصى ما يمكن أن تعطيه من المعاني .

ولكن الأدب ليس نوعاً واحداً ، وإنما هو أنواع مختلفة ، بعضها أكثر من الآخر في مدى استغلاله للألفاظ .

والشعر أسبق الى الوجود من النثر الفنّي وأقدم عهداً منه ، وإذا نظرنا الى أول شعر عرفه التاريخ وهو الشعر اليوناني القديم وجدناه لا يتجاوز ثلاثة أنواع : الشعر الغنائي ، والشعر المسرحي ، وشعر الملاحم .

وقد اقتصر اهتمام الشاعر اليوناني القديم في الشعر الغنائي على التعبير عن بعض العواطف ، كالحب والبغض ، والرحمة ، والخوف ، وهو في تعبيره هنا يعتمد على قوة الألفاظ .

وفي الشعر المسرحي لم تخل المسرحيات من القصائد الغنائية ، ومع ذلك لم يعتمد الشاعر فيها كثيراً على الألفاظ ، وإنما كان اعتماده أكثر على ما في المسرحيات وما تتطلبه من حركة وشخصيات وحبكة مسرحية .

وفي شعر الملاحم يقص الشاعر قصة يستخدم فيها الحركة والشخصيات ، وهنا ربما كانت مهارته كقاص مع قدرته البنّاءة أكثر أهمية من صفات الألفاظ الموحية .

وحتى اليوم . . . لا تزال توجد في الشعر هذه الأنواع الثلاثة : الشعر الغنائي ، والشعر المسرحي ، وشعر الملاحم . ولكن قلّ أن يوجد شعر الملاحم والشعر المسرحي الآن في صورة شعرية إلا نادراً .

فشعر الملاحم ظل يتطور حتى انتهى بـه الأمر الى الرواية النثرية ، ولكن ذلك لا يمنع أحياناً من ظهور بعض الروايات الشعرية . كذلك تطورت القصيدة

المسرحية حتى انتهت الى المسرحية أو الرواية السينمائيـة « الفيلم » ، وقلما نرى الآن أياً منهما شعراً .

وعلى هذا فالشعر الغنائي هو الذي لا يزال الى اليوم باقياً من أنواع الشعر . ولكن على النقيض من الكاتب المسرحي والكاتب الروائي، ينظم هـذا الشاعرُ قصائد غنائية ، ثم ينشرها في الصحف والمجلات ، ولا يتوقع أن يتقاضى عليها ثمناً ، أو يحقق من ورائها كسباً مادياً .

الشاعر الحديث إذن لا يستطيع أن يعتمد على شعره أو يعيش عليه كمورد من موارد الارتزاق . . . ! ولكن ما السبب ؟

السبب ، كما يقال ، هو أن الشعر في عصرنا الحاضر « تكاليفه غالية وثمنه رخيص ! » . فالشاعر لكي يُخرج الى الوجود قصيدة لها قيمة أدبية بحاجة الى زمن طويل ، زمن يعتزل فيه الناس ويخلو الى نفسه للتأمل ، زمن يعيش فيه مع تجربته الفنية يحاورها وتحاوره من أجل أن يعطيها نهاية التعبير ، ويخرجها على الصورة التي يراها بعين خياله !

ثم هو بعد طول المعاناة قد يوفق في محاولته الفنية ، ولكن ما أقـل فرصَ نشرها ! ثم ما أقل قرّاءها بعد ذلك ! من أجل ذلك أخذ الحماس للشعر يفتر ! ولم لا ...؟ هل هناك شاعر بلغ به الولاء للشعر الى الحد الذي يعيش له وبـه ؟ هل هناك شاعر مستعد لأن يعطي كل هذا العطـاء جهداً ومعاناة وزمناً مقابل لا شيء ؟ هذا هو السؤال !!

وعلى العكس من هذا الشاعرِ كاتبُ القصةالقصيرة مثلاً فهو في كتابة قصته لا يبذل من الجهد والمعاناة والزمن بمقدار ما يبذل الشاعر في نظم قصيدتـه ، ثم هو بعد ذلك ينشرها في يسر ويتقاضى عليها ثمناً ، ويحولهـا الى رواية سينمائية

ويتقاضى عليها ثمناً ، وأخيراً قد يضمها الى قصص أخرى ويخرجها في كتاب يتقاضى عليه من الناشر ثمناً !

من ذلك نرى أن الاهتمام بالشعر الحديث أخذ يقل ويحل محله الاهتمام بأنواع أخرى من الأدب كالرواية والقصة القصيرة . وهذه بلا شك ظاهرة خطيرة ، قد تعني أن الشعر لم يعد له مستقبل أو مكان مرموق في العصر الحديث !

تُرى أيكون السبب هو مادية العصر وأوضاعه المتغيرة وانبهـــار العقول بتقدمه العلمي ، أم هو قصور الشعراء عن مجاراة روح العصر والتجاوب معها ؟ لست أدري... ولكن الذي أدريه هو أنه لا نجاةَ للنفوس والأرواح من شرور هذا العصر ، ولا انعتاقَ لها من قيوده الغليظة إلا بالعودة الى الشعر،الشعر الذي يتغنى بأشواق الانسانية وأحلامها ومثلها العليا،ويردُّ إنسان اليوم البائس الشقي الى طفولته الأولى بكل قيمها ومعانيها !

هذا وبجانب الشعر أنواع أخرى من الأدب ، وأنواع قريبـــة من الأدب « كالمقالة » التي يعالجها من لا موهبة عنده للشعر أو الرواية . وسوف نتكلم عن ذلك كله بشيء من التفصيل عندما نعرض لأنواع الأدب في فصل لاحق .

*

وبعد فقد أوغلنا ... أوغلنا كثيراً في الكلام عن ماهية الأدب وحقيقته . وقد آن أن نقف بالكلام عنـه عند هذا الحـــد ، وأن ننتقل بالحديث الى « عناصر الأدب » .

ولكن لما كان الأدب ميداناً تتسابق فيه القرائح والعقول،ولما كان علم النفس يبحث في الحياة العقلية أياً كان اتجاهها وميدانها ، فإن هناك علاقةً بين الأدب وعلم النفس .

ولهذا نرى قبل الحديث عن « عناصر الأدب » أن نتحرّى مدى العلاقة التي تجمع بين علم النفس من جهة ، والأدب الذي هو موضوع النقد الأدبي من جهة أخرى .

ذلك ... هو موضوع الفصل التالي .



الفصل الرابع

علاقة الأدب بعلم النفس

يتصل الأدب والنقد الأدبي اتصالاً وثيقاً بعلم النفس . فالأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية ، ولهذا فالأدب مرآةُ عقل الأديب ونفسه .

والناقد يستعين بحقائق نفسية ذاتِ مصطلحات خاصة في تفسير بعض مظاهر الأدب وعناصره ، وفي الحكم على العمل الأدبي عند نقده وتقديره .

من هذه الحقائق النفسية التي يسري أثرُها في نسيج الانتاج الأدبي، ويستعين بها النقاد في التفسير والحكم على العمل الأدبي — أقول من هذه الحقائق النفسية : الشعور ، وما وراء الشعور ، واللاشعور ، والاستعدادات والدوافع .

ومنها كذلك الإدراك الحسي ، والتصوّر ، والتخيّل ، وتداعي المعاني ، والحكم ، والتعليل ، والوجدان ، والانفعال ، والعاطفة .

وكثير من طلاب الأدب والنقد الذين لا إلمام لهم بعلم النفس ينظرون الى هذه الحقائق النفسية ومصطلحاتها في الاستعمال الأدبي والنقدي كألغاز ، قد يستنبطون مفهوم كل منها اجتهاداً من خلال النصوص ، ولكنه يظل مع ذلك

مفهوماً غير دقيق . وقد يحاولون استعمالها فلا يحسنون استخدامها في المواطن التي تتطلبها .

لهذا كان من المستحسن بل من الضروري وقبل الشروع في الكلام تفصيلياً عن قضايا الأدب والنقد ، أن نُعرّف بهذه الحقائق النفسية والعمليات العقلية حتى يتبين الدارسُ حقيقة أمرها، وحتى يدرك دورها الهام المؤثر في الإنتاج الأدبي وتقديره.

*

الحياة العقلية :

يبحث علم النفس في الحياة العقلية ، وهذه الحياة العقلية تتألف من عناصر مختلفة ، يرتبط بعضها ببعض . وإذا شئنا بيان ذلك قلنا : إن علماء النفس يقسمون العقل الى ثلاث مناطق ، على الوجه التالي :

- منطقة الشعور .
- منطقة ما وراء الشعور ، أو شبه الشعور .
- منطقة اللاشعور ، أو العقل الباطن .

(١) منطقة الشعور :

هي موطن الأفكار والتجارب العقلية التي يشعر بها الإنسان في حالة اليقظة. قد تجلس مثلاً في شرفة بيتك ، وبين يديك كتاب . فأنت في هذه اللحظة معرّض لأن تمرّ بك تجارب عقلية كثيرة تشعر بها .

ومن أمثلة ذلك شعورك بحرارة الجو أو برودته ، وشعورك بثقل ثيابك أو خفتها ، وشعورك بازدحام الطريق أمامك بالسيارات وعابري السبيل، وشعورك

بأصوات النـاس وأحاديثهم من حولك ، وشعورك بالفرح أو الحزن ، وشعورك بالكتاب الذي تقرأ فيه .

هذه كلها أفكار وتجارب عقلية تحتل منطقة الشعور عندك، ولكن اهتمامك ببعض هذه التجارب قد يكون أكثر من غيرها. قد يكون ُجلّ اهتمامك وأنت في مجلسك من الشرفة موجهاً الى الكتاب الذي تقرأ فيه .

فما ُيوجَّه إليه ُجلّ اهتمامك ، وهو الكتاب في هذه الحالة ، يقـال عنه : إنه يحتلّ « بؤرة الشعور » ، أي أنه التجربة العقلية التي تنال القسط الأكبر من اهتمامك وانتباهك في هذه اللحظة .

أمّا ما تقلّ عنايتك به من التجارب الأخرى التي مرّت بك ، فيقال عنها : إنها تحتلّ « حاشية الشعور » . واهتمامك بمـا في الحاشية يقوى بالنسبة لبعض التجارب ويضعف بالنسبة للبعض الآخر ، أي أن اهتمامك ليس موزعاً بنسبـة واحدة على التجارب التي احتلت « حاشية الشعور » . كما أن ما يحتل « بؤرة الشعور » وما يحتل حاشيته قد يتناوبان فيحل كل منهما محل الآخر .

هذا ومن الممكن إرجاع التجارب المختلفة التي تشغل اهتمامك القوي أو الضعيف في وقت معين الى ثلاث مجموعات: مجموعة الإدراك أو المعرفة، ومجموعة الوجدان، ومجموعة النزوع أو السلوك .



(٢) منطقة ما وراء الشعور :

وتسمى كذلك منطقة شبه الشعور، وهذه المنطقة ُتعَد مستودعاً للتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت مـا ، ولكنها صالحة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية ، كتداعي المعاني ، وذكر « المنبهات » التي هي

في العادة « كلمات » .

فإذا ذكرتُ أمامك وعلى غير توقع منك « مُنبّها » ولتكن كلمة « المتنبي » فسوف ترى بعد تلفظي بهذه الكلمة أن سلسلة من الأفكار تتوارد على ذهنك ، وكلها تحوم حول معنى هذه الكلمة أو لفظها ، أو مــــا يرتبط بها من أفــكار تعرفها عن حياة هذا الشاعر ، وشعره ، ومكانته بين شعراء عصره ، وربما بين شعراء العربية عامة .

فمن أين أتت لك كل هذه الأفكار عن المتنبي ؟ الجواب أن هذه الأفــكار كانت مستكنّة في منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور . وكذلك يقــال في جميع التجارب التي تحتل منطقة الشعور ، ثم تنحدر إلى منطقة ما وراء الشعور أو شبه الشعور ، وتبقى مستكنّة فيهـــا إلى أن تُستدعَى إلى منطقة الشعور ثانية ، بالوسائل العادية المألوفة .

والاحتفاظ بتجارب الماضي في شبه الشعور ذو أثر كبير في حياة الشخص العادية . ذلك لأن تجارب الماضي لو كانت تُنسى لكان عليه أن يستأنف حياته العقلية من جديد يوماً فيوماً ولحظة فلحظة ، ولم يكن لماضيه القريب أو البعيد تأثير في حياته ، ولم يكن في قدرته الإفادةُ من تجارب الماضي في حل مشكلات المستقبل .

من ذلك يتضح أن كل من يَتصور ويتخيل ، ويفكر ويدبر ، ويقيس الحاضر على الماضي ، إنما يستمد أكثر صوره وأفكاره من تجارب الماضي وأحداثه المستكنة في شبه الشعور أو ما وراء الشعور .

(٣) منطقة اللاشعور :

واللاشعور يُسمى أيضاً العقل الباطن ، وهـــذه المنطقة تشبه منطقة شبه

الشعور من جهة وتخالفها من جهة أخرى . فهي تشبهها من جهة أنها تدخر بعض التجارب العقلية ، وتخالفها في أن التجارب المدخرة التي انحدرت الى اللاشعور أو العقل الباطن كانت مرة مؤلمة .

فمعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق ، أو مخاوف هزت كيان النفس ، أو آمال لم يَسمح لها نظامُ المجتمع ، وقيودُ الحياة الاجتماعية بالتحقق،فانحدرت إلى أعماق النفس ، ولم يعد من الممكن استدعاؤها الى منطقة الشعور إلا بوسائل غيرِ عادية .

من هذه الوسائل أحلامُ النوم ، والتنويم المغناطيسي ، والتحليـل النفسي ، وحالات الغيبوبة والذهول ، والاضطرابات العصبية ، والخبَل ، والجنون.

في هذه الحالات الشاذة تخرج الرغبات المكبوتة ، والأفكار الدفينة السارية في منطقة اللاشعور الى منطقة الشعور ، وتنحلّ العقدة النفسية .

على ضوء ما تقدم يمكن القول بأن كثيراً من الدوافع النفسية التي تدفـع الانسان إلى الإنتاج الفني بصفة عامة والأدبي بصفة خاصة ، مردُّها الى الرغبات الحبيسة والنزعات الباطنية المكبوتة التي تؤثر في الحياة الشعورية تأثيراً لا يشعر به الإنسان ، ذلك لأن العقـل الباطن ليس خامداً عاطلاً ، ولكنه يقظ فعّال يؤثر في حياة الإنسان العقلية ، على غير شعور منه .



الاستعدادات والدوافع :

إن عبارة « الطبيعة البشرية » التي نرددها في مناسبات شتى ، هي ما تعرف في علم النفس « بالعقل الانساني الفطري » .

وهذه « الطبيعة البشرية » تتكون من صفات فطرية تُقسَّم إلى مجموعتين :.

مجموعة الاستعدادات ، ومجموعة الدوافع .

والاستعداد هو مدى ما يستطيع الفرد أن يصل إليه من الكفاية في مجـال مُعيّن ، كالرياضة أو الشعر أو الموسيقى . والدافع هو كل حالة داخلية ، جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معينة ، وتواصله حتى ينتهي إلى غاية معينة . والدافع مركب من ثلاثة عناصر : من مثير ينشطه ، وسلوك يصدر عنه ، وهدف يرمي إليه . والدافع الفطري عند الإنسان هو ما كانت مثيراته فطرية ، وهدفه فطرياً ، أما السلوك الذي يصدر عنـه ، فعلى الإنسان أن يتعلمه في أغلب الأحيان .

والفرق بين الاثنين أن الاستعدادات موقفها سلبي ، والدوافع موقفها إيجابي ، وإذا التمسنا لها تشبيهاً حسياً ، فالاستعدادات كالآلات الساكنة ، والدوافـع كالمحركات التي تدفعها إلى الحركة والعمل .

ويدخل في الاستعدادات : القدرة على الإدراك الحسي ، وعلى التصور والتخيل وغير ذلك من العمليات الادراكية ، كما يدخل فيهـــا الذكاء والمواهب الفطرية الخاصة ، كالموهبة الرياضية ، والموهبة الفنية ، والموهبة العملية ، وغيرهـا من المواهب الخاصة التي توجد لدى بعض الأفراد دون بعض . وهذه الاستعدادات من شأنها أن تساعد على تقبل الآثار من الخارج والتصرف فيها .

أما الدوافع فتشمل الغرائز [1] والميول الفطرية العامة ، فكل من هذه قوة دافعة تحفز الإنسان الى العمل ، والاتصال بالبيئة في الظروف المناسبة لها .

وبعبارة أخرى إن كل غريزة أو رغبة طبيعية تدفع الإنسان إلى عمل أو أعمال معينة في مواقف وظروف معينة من غير سابق خبرة أو تعليم ، فغريزة

---

(١) الغرائز : جمع غريزة ، وهي الرغبة الطبيعية أو المهارة الفطرية التي تدفع الحيوانات عامة إلى العمل في مواقف معينة بأسلوب معين من غير تجربة أو تعليم سابق

الخوف مثلاً تدفع الإنسان تلقائياً إلى الهرب أو الاختفاء أو الاستغاثة، وغريزة الغضب تحمل الإنسان على المقاتلة .

وميول الإنسان الفطرية [1] لا حصر لهـا . وهي تختلف من فرد إلى آخر ، ومن هذه الميول الميل الى اللعب ، والميل الى علم أو فن معين، والميل إلى التقليد والمحاكاة، والميل إلى المشاركة الوجدانية،والميل إلى التأثر بالإيحاء أو الاستهواء، أي التأثر بأفكار بعض الناس ومبادئهم ، في ظروف معينة .

وإذا نظرنا الى الاستعدادات والدوافع والوجدان من حيث النواحي التي تتصل بهـا ، فإننا نرى أن الاستعدادات تتصل بالناحية الادراكية أكثر من اتصالها بالناحية الوجدانيـة والناحية النزوعية ، وأن الدوافع تتصل بالناحية النزوعية أكثر من اتصالها بالناحيتين الأخريين .

أما الناحية الوجدانية فتصحب الاستعدادات كما تصحب الدوافع أثناء سيرها في طريقها . فإذا قضى الاستعداد رغبته في يسر وسهولة كان السرور وإلا كان الألم . وإذا ظفر الدافـع النفسي بمأربه أعقب السرور ، وتجددت في النفس انفعالات سارة ، وإلا حصل الألم ، وتواردت على النفس انفعالات مؤلمـة . والسرور بطبعه يغري باستمرار العمل السار،أو استئنافه كلما سنحت الفرصة، والألم يدفع إلى التبرم بالعمل أو الامتناع عنه .

ذلك موجز يوضح لنا الحياة العقلية متمثلة في مناطق العقل الثلاث:الشعور، وما وراء الشعور ، واللاشعور ، كما يوضح لنـا الاستعدادات الفطرية والدوافع النفسية . ولكن هناك بالإضافة الى ذلك عمليات عقلية أخرى لها دور هام مؤثر

---

(١) الفطري بوجه عام - قدرة كان أم سلوكاً أم دافعاً - هو ما ينتقل عن طريق الوراثة فلا يحتاج الفرد الى تعلمه واكتسابه ، أما المكتسب فهو كل ما ينجم عن تغيير الفطري وتعديله عن طريق النشاط التلقائي للفرد أو عن طريق الخبرة والممارسة والتدريب .

في الانتاج الأدبي وتقديره ... فما هي هذه العمليات ؟

*

الادراك الحسي :

الإحساس أولاً هو الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حساس . ومن الوجهة النفسية إن الإدراك الحسي هو أساس العمليات العقلية ، وهو يعني الفهم أو التعقل بواسطة الحواس ، وذلك كإدراك ألوان الأشياء وأشكالها وأحجامها وأبعادها بواسطة البصر ، وكإدراك الأصوات والنغمات بالسمع ، وإدراك الطعوم بالذوق ، والروائح بالشم ، وملمس الأشياء باللمس .

ومعنى ذلك أن الإدراك الحسي يترتب عليه إدراك المرئيات والمسموعات ، والمذوقات ، والمشمومات ، والملموسات ، بواسطة الحواس الخمس : العين ، والأذن ، واللسان ، والأنف ، واليد . وهكذا كل ما يُدرك بحاسة من الحواس يسمى « مدركاً حسياً » .

وللإدراك الحسي أثره الملحوظ في الإنتاج الأدبي ، فإذا كان هذا الإدراك قوياً واضحاً ، استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفاً دقيقاً مطابقاً للواقع .

وقد دلت التجارب النفسية على أن الناس ليسوا سواء في الادراك الحسي ؛ فمنهم البصريون الذين يكون إدراكهم للمرئيات واضحاً دقيقاً مستوعباً، ومنهم السمعيون الذين يقوى فيهم إدراك الأصوات والنغمات ، ومنهم اللمسيون الذي تقوى فيهم حاسة اللمس فتدرك الملموسات إدراكاً شاملاً ، وهكذا ...

وهذا الإدراك الحسي يتدخل كثيراً في بناء الصورة الشعرية ، وما أكثر ما نرى في الشعر العربي من صور شعرية تروق لحاسة البصر أو السمع أو الذوق أو

الشم أو اللمس ، أو من صور تروق لحاستين أو أكثر من الحواس .

فمن الصور الشعرية البصرية قول شاعر يصف الاستعداد لرحلة صيد في الصباح الباكر :

نحن نصلي والبزاةُ تَخرجُ مجرداتٍ والخيولُ تُسرَجُ

فهنا صورة شعرية ترى فيها الرجال يصلون والصقور تخرج عارية الظهور والخيول تسرج استعداداً لرحلة الصيد . فهي صورة تروق لحاسة البصر .

ومن الصور التي تدرك بحاستي البصر والسمع معاً قول شاعر :

ومضطغنٍ لم يحمل السرَّ قلبُه تلفّتَ ثم اغتابني وهْو هائبُ

فالمضطغن الحاقد الذي لم يقدر قلبه على تحمل سره أي حقده ، نراه أمامنا يتلفت ليتأكد من أن عدوه غير موجود حتى إذا تأكد من غيابه راح يغتابه وهو على حال شديدة من التهيّب والخوف . فالصورة الشعرية هنا تروق لحاسة البصر أولاً لأننا نرى أمامنا ذلك الحاقد وهو يتلفت في خوف ، ثم هي تروق كذلك لحاسة السمع لأننا نكاد نسمع كلمات الاغتياب التي يفضي بها جهراً أو همساً إلى مَن في مجلسه !

*

التصور :

وعن الإدراك الحسي ينشأ التصور ، وهو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقص ، أو تغيير أو تبديل .

ومن ذلك مثلاً استحضارُ صورة مبنى أثري رأيتَه من قبـل ، أو استدعاءُ صورة منظر طبيعي شاهدته ، أو استحضارُ صوت صديق لك .

فإذا وقفت أمـام منظر طبيعي تتملاه فالمنظر في هذه الحـالة « مدرك حسّي » ، فإن أغمضت عينيك استطعت أن تراه أيضاً، وما تراه في هذه الحالة يسمى «صورة حسيّة بصرية» للمنظر الطبيعي. وإذا سمعت صوت صديق يحدثك، فالصوت في هذه الحالة « مدرك حسّي » . ولكن إذا تمثلت « بعين العقـل » صوت هذا الصديق في غيابه ، فهذه « صورة حسية سمعية » . ولو تسنى لك أن تنعم في خيالك بشذى وردة ، أو طعم تفاحة ، فالخيال الأول « صورة حسية شمـية » ، والثاني « صورة حسية ذوقية ». ولو تصورت ملمس قطعة من الجليد، أو حركة لاعب كرة في الملعب ، فالصورة الأولى « صورة حسّية لمسية » ، والثانية « صورة حسية حركية » .

والتصور ميدان فسيح تصول فيه وتجول قرائح الأدباء والشعراء، فهو الذي يساعدهم على وصف تجاربهم وصفاً دقيقاً. وتباينُ الناس في الإدراك البصري يؤدي بطبيعة الحال الى تباينهم في التصور والقدرة على التصوير .

فالبصريُّ يقوى على تصور المبصرات وتصويرها تصويراً واضحاً دقيقـاً ، والسمعيُّ يقدر على تصوره للأصوات فيساعده ذلك على حسن تصويرها. وكذلك الشأن بالنسبة لمن تقوى عنده حاسة الذوق أو الشم أو اللمس .

فأبو فراس الحمداني عندما يقول :

أنختُ وصاحبايَ « بذي طُلوحٍ »
طلائحَ شفّها وَخْـدُ القِفارِ

ولا ماءَ سوى نُطَفِ الرّوايا
ولا زادٌ سوى القَنَصِ المُثارِ[1]

إنما يستدعي تجربة من تجاربه الماضية بعد غيبتها عن حواسه ، ثم يصورها من غير زيادة أو نقصان ، أو تغيير أو تبديل في عناصرها، التي تتمثل في رجال وإبل ، ومكان معين في صحراء ، وروايا بها قليل من الماء ، وصيد قنصوه لطعامهم .

فهذه العناصر المختلفة إذا أخذنا كل عنصر منها على انفراد فإننا لا نرى بينها شيئاً مشتركاً يجمع بينها مطلقاً ، ولكن الشاعر بفنه ومهارته يؤلف ويوحّد بينها على نحو يجعلها كُلاّ منسجماً متضافراً في استهوائنا والتأثير في عواطفنا .

إنه من خلال هذين البيتين يَطلع علينا بصورة أخّاذة رائعة نرى فيها ثلاثة من الرجال أحدهم الشاعر على ثلاث من الإبل يشقون طريقهم في صحراء وقد بدا عليهم وعلى الإبل الاعياء .

ثم يسعفهم الحظ فيلوح لهم المكان المسمى « بذي طلوح » فيسارعون إليه حيث يُنيخون إبلهم التماساً الراحة بعد أن اعتراها واعتراهم الإعياء والكلال من طول السفر بين القفار .

كما يرينا الروايا أو القِرَبَ وليس فيها إلا قليل من الماء . وهنا لا نملك إلا أن نشاركهم قلقهم وخوفهم ، فقد ينفَد هذا القليل من الماء قبل أن يبلغوا مأمنهم .

والقنصُ المثار قد تسرب الى الصورة رمزاً على طول الرحلة ونفاد الزاد ،

---

(١) ذو طلوح : مكان ، والطلائح : جمع طليح ، والناقة الطليح ، هي التي أدركها الاعياء، والهزال من طول السفر ، والروايا : جمع راوية ، وهي المزادة أو قربة الماء ، والقنص: الصيد.

وعلى أنه لم يبق أمامهم إلا أن يلتمسوا طعامهم في قنص الصحراء الذي أصابه الفزع لمطاردتهم له . وهذا القنص قد يوحي إلينا بالنـــار التي أعدوها لانضاج طعامهم من صيدهم ... وهكذا الى غير ذلك من عديد الايحاءات التي توحيها لنا هذه الصورةُ البصرية البالغة التأثير ...

*

التخيل :

ينشأ التخيل عن التصور ، والتخيل أنواع يُهمنا منها هنا التخيل الانشائي أو الابتكاري ، وذلك لما له من مكانة ملحوظة في العمل الأدبي وتقديره .

والتخيل الابتكاري هو في حقيقته استحضارُ صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها إدراكاً حسياً . والصورُ المستحضرة على هذا المعنى لا بد أن تكون جديدة في جملتها ، والجديد منهـــا هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صورة غير مألوفة في عالم الواقع ، وذلك كالصور التي تتولد عن التشبيه الخيالي ، كما يقول البلاغيون .

فالتشبيه الخيالي تتولد عنه في العادة صور مركبة من عناصر ، كل عنصر منها موجود يدرك بالحس ، ولكن هيئتها التركيبية ليس لها وجود حقيقي في عـالم الواقع ، وإنما لها وجود متخيل أو خيالي .

مثال ذلك قول الشاعر الذي يصف ورد الشقيق :

وكأنّ مُحمـــرَّ الشقيـ ـقِ إذا تصوّبَ أو تصعّدْ

أعـــلامُ ياقوتٍ نُشِر نَ على رماح من زبرجد[1]

(١) الشقيق : نوع من الورد أحمر اللون في وسطه سواد ، وهو ورد جبلي ينبت في الجبال . وتصوب : مال الى أسفل ، وتصعد مال الى أعلى.

فالهيئة التركيبية أو الصورة الحاصلة من التشبيه هنا ، وهي نشر أعــلام مخلوقة من الياقوت على رماح من الزبرجد لا وجود لهــا مطلقاً في عالم الحس والواقع ، ولكن العناصر التي تألفت منها هذه الصورة المتخيلة ، وهي الأعلام والياقوت والرماح والزبرجد موجودة في عالم الواقع وتدرك بالحس .

ومن التخيل الابتكاري إسنادُ العمــل الى غير مصدره الحقيقي، كإسناد التكلم الى الحيوان ، وذلك مثلُ قول المتنبي من قصيدتـه التي يصف فيهــا شِعب بَوّان :

يقول بشِعْب بوّان حصاني : أعن هـذا يُسار الى الطعانِ ؟

أبوكم آدمٌ سنّ المعــاصي وعلّمكم مفارقـةَ الجنانِ [1]

ومنه أيضاً إسناد الشعور إلى الجمـاد كقول المعري في تفضيـل الصخر على أبناء آدم :

أفضــلُ مِن أفضلهم صخرةٌ لا تظلم النــاسَ ولا تكذبُ

ومنه إسناد بعض الانفعالات إلى النبات ، كإسناد انفعال الحنو إلى الدوح، كما في قول حمدونة الأندلسية :

وقانا لفحــةَ الرمضاء وادٍ سقاه مضاعفُ الغيث العميمِ [2]

(١) الشعب بكسر الشين : المنفرج بين جبلين ، وشعب بوان : موضع عند شيراز ، كثير الشجر والمياه ، يعد من جنان الدنيا . وقد نزل به المتنبي وهو في طريقــه لزيارة عضد الدولة ابن بويه ، وأتى على وصفه في قصيدته التي مدح بها عضد الدولة .

(٢) الرمضاء : شدة الحر ، ولفحة الرمضاء : وهج الحرارة الشديدة .

نزلنا دَوْحه فحنا علينـــا حُنُوَّ المرضعـاتِ على الفطيمِ

*

ومن التخيل الابتكاري ما هو مطلق وما هو مقيد. ويمتاز التخيل الابتكاري المطلق بأنه لا يخضع للإرادة، وبأنه ليس له غرض معين ، وبأنه لا يتقيد بالزمان ماضياً ومستقبلاً . .

مثال ذلك أن يخلوَ الإنسان الى نفسه ، ويطلقَ لخياله العنان ، فتتواردَ على ذهنه صورٌ غريبة تتعلق بنفسه أو بغيره من الناس . ويدخل في هــذا النوع من التخيل ما يسمى « بأحلام اليقظة أو أحلام النهار » ، ولهذه الأحلام دافـــع وغاية ، ولكنها غيرُ شعوريين .

فمن أحلام اليقظة مثلاً أن يتخيل فقير أنه من ذوي الثراء والجاه ، وأن له زوجةً جميلة ، وأبناءً ناجحين في الحياة ، وأن الناس يزدحمون على بابــــه طلباً للعون والعطاء ، وأنه يشار اليه بالبنان في كل مكان .

فالدافع اللاشعوري الى هذا الحلم الذي تخيله صاحبه في وضح النهار ، هو في الغالب عدم رضاه عن حاله ووضعه الاجتماعي، والرغبة في الشهرة والحياة الناعمة، والنزوع إلى حياة أفضل . والغاية اللاشعورية التي ينشدهـــا من وراء حلمه : هي تحقيق هذه الرغبة في عالم الخيال بعد أن تعذر تحقيقها في عالم الواقع .

ومن أحلام اليقظة ما يتعلق بغاية الإنسان العظمى أو أمله في الحياة ، وهذا النوع من أحلام اليقظة يسمى « خيال الآمال ، أو الخيال المثالي » .

والفرق بينه وبين غيره من أحلام اليقظة أن أفكار الإنسان في الخيال المثالي ترتبط بمهنته واستعداده الخاص ، ومن الممكن تحققها يوماً مـــا ، كمعلم المدرسة الابتدائية الذي يحلم أو يتخيل مثلاً أنه صار وزيراً للتربية في بلاده . أمـــا إذا

تخيل هذا المعلم أنه طبيب نطاسي شهير يتحدث النـاس عن براعته في الطب ، فيقال عنه إنه يسرح في عالم أحلام اليقظة .

فكلٌ من أحلام اليقظة والخيال المثالي نوع من التخيل الابتـكاري المطلق ، إلا أن الأخير مرتبط بمهنة الشخص واستعداده الخاص ، ومن الممكن تحققـه ، والأول بعيد عن استعداد المتخيل ومن الصعب تحققه .

وإلى الخيال المثالي ترجع كلُّ الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، ذلك لأنها ليست في حقيقتها إلا أحلاماً ورؤى رآهـــا الفنان بعين خياله فنقلها بوسائله الخاصة من عالم الخيال الى عالم الواقع في صورة قصيدة ، أو لحن موسيقى ، أو تمثال ؛ أو غير ذلك .

*

هذا بالنسبة للخيال الابتـكاري المطلق ، أما الخيال الابتـكاري المقيد فيمتاز بأن له غرضاً مقصوداً يشعر به الانسان ، ويعمل على تحققه ، وبأنـــه خاضع لإرادة المتخيل ، ومرتبط بالمستقبل . وهو نوعان : تخيّل علمي ، وتخيّل فني.

فمن أمثلة التخيل العلمي ما يجري بنفس المهندس المعماري مثلاً حينما يفكر في وضع تصميم لشيء ما . فإذا افترضنا أن ذلك الشيء مستشفى ، فإن خياله في هذه الحالة يكون مقيداً بظروف المستشفى ، وبما بين يديه من المواد والأدوات، وبالغرض الذي يقصد إلى بلوغه ، مع خضوع تخيله لإرادته، ومع كل ذلك يظل يقلب الأمر على وجوهه الممكنة حتى يصل إلى صورة التصميم المطلوبة. والتخيل هنا متعلق بالمستقبل ، بمعنى أن الصورة المتخيلة للمستشفى لا تتحقق إلا في المستقبل .

أما التخيل الفني فمن أمثلته ما يجري بنفس المصور الذي يريـد أن يصور

صوره معينة ، وما يجري بنفس الشاعر الذي يود أن ينظم قصيدة في موضوع خاص .

ومقدار النجاح في التخيل الابتكاري المقيد علمياً كان أو فنياً ، إنما يقاس بقدرة المتخيل العقلية ، ومدى معارفه وتجاربه الخاصة في الحياة .

ويمتاز التخيل العلمي بتقيده بالواقع ، وعدم تأثره بمزاج العالم الشخصي ، وعواطفه وميوله الخاصة . أما التخيل الفني فيتأثر بمزاج الفنان وذوقه وعواطفه وشخصيته ، كما يتأثر بعواطف الناس وميولهم .وهو مضطر إلى ذلك ليضفيَ على تصويره روعة ، ويخلعَ عليه ثوباً من الجمال يثير العواطف ، ويستهوي الأفئدة .

وبعبارة أخرى إن العالِم يتخيل صوره بعين العلم والحقيقة ، على حين يرى الفنان صوره بعين الوجدان والعاطفة ، ويستدعيها من عالم الخيال إلى عالم الواقع طبقاً لمزاجه الشخصي .

والتخيل له قيمتُه في الحياة وأثرُه في رقي النوع الانساني . ومن العلماء من يعزو رقي الإنسان إلى شيئين : تخيل أمور أفضل من تلك التي في بيئته ، وبذل الجهود في سبيل إبرازها إلى عالم الواقع .

وما روائع الآثار ، وما الكنوز الفنية التي ورثناها عن الماضي إلا صورٌ مجسمة للرؤى والأحلام التي جالت يوماً بأخيلة العلماء والفنانين عبر تاريخ الإنسان .

*

تداعي المعاني :

كذلك من العمليات العقلية المؤثرة في الانتاج الأدبي « تداعي المعاني »

ويُقصد به توارد المعاني على الذهن واحداً بعد الآخر لوجود علاقة بينها.

وقد حصر أرسطو عوامل تداعي المعاني في ثلاثة ، هي : التشابه ، والتضاد ، والاقتران الزماني أو المكاني .

فمن تداعي المعاني بعامل التشابه أن ترى شخصاً فيذكرك بشخص آخر تعرفه ، وذلك للتشابه بينهما في ملامح الوجه ، أو الصوت ، أو طول القامة ، كذلك تذكرنا التجارب السارة أو المؤلمة بأمثالها في تجاربنا الماضية ، لما بين التجربة الحاضرة والماضية من تشابه في الأثر الذي تحدثه في نفوسنا .

ومن تداعي المعاني بعامل التضاد أن الطويل يذكرنا بالقصير ، والحار يذكرنا بالبارد ، والحلو يذكرنا بالمر ، والكريم يذكرنا بالبخيل ، والسار يذكرنا بالمؤلم ، وهكذا . . .

ومن تداعي المعاني بعامل الاقتران الزماني أو المكاني ، أن الحوادث التي تحدث للإنسان في زمان أو مكان واحد يستدعي بعضها بعضاً .

وظاهرة تداعي المعاني لها أهمية بالغة في الأدب إنتاجاً ونقداً ، لأنها هي الأساس النفسي للأساليب البيانية ، من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية .

أثر تداعي المعاني في التشبيه :

فالأديب يرى شيئاً من الأشياء ، فيذكر عن طريق تداعي المعاني ما يشبهه من أشياء كان قد أدركها من قبل ، فيختار منها في حال التشبيه ما يحقق غرضه ويطابق مقتضى الحال . فإذا أراد التعبير بأسلوب التشبيه مادحاً أو هاجياً ، التمس في الحالة الأولى مشبهاً به مستملحاً ، وفي الحالة الثانية مشبهاً به مستقبحاً .

وأنت إذا رأيت وجهاً مشرقاً مثلاً وشبهته بالبدر ، فما ذلك إلا لأن أموراً

منها إشراق الوجه واستدارته وملاحته قد استدعت الى ذهنك نظائرَها في البدر فاخارته مشبهاً به .

وكذلك إذا سمعت صوت مغنية فشبهتَه بصوت البلبل ، فما ذاك أيضاً إلاّ لأن عذوبة وقع صوتها على أذنك، وتأثيرَه المبهج المطرب في نفسك قد استحضر الى خاطرك أصواتاً أخرى تشترك مع صوت المغنية في العذوبة والتأثير المطرب، فآثرت من بينها صوت البلبل واعتمدته مشبهاً به .

وأسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والادراك ما كان طرفاه ووجهُ الشبه فيه من الأمور الحسية التي تدرك بالحواس ، وذلك لأن الإحساس أيسر العمليات العقلية .

وأشد أنواع التشبيه حاجة الى التفكير وإعمال الذهن والرويّة، ما كان كلٌّ من طرفيه ووجه الشبه فيه صورةٌ مركبة من عناصر متعددة . ومن أمثلة ذلك قول شاعر يمدح فارساً :

وتراه في ظُلَم الوغى فتخاله قمراً يَكُرّ على الرجال بكوكبِ

فالمشبه هنا صورة مركبة ، عناصرها الممدوح الفارس ، وبيده سيف لامع يشق به ظلام غبار الحرب ، والمشبه به صورة مركبة ، عناصرها قمر يشق ظلمة الفضاء ، ويتصل به كوكب مضيء ، ووجه الشبه صورة ثالثة مركبة من ظهور شيء مضيء يلوح بشيء متلألىء في وسط الظلام . فهذا النوع من التشبيه لا يقوى على فهمه وتصوره إلاّ مَن سما إدراكُه وقويَ تفكيره .

أثر تداعي المعاني في الاستعارة :

عرفنا أن ظاهرة تداعي المعاني هي الأساسُ النفسي للتشبيه ، ولما كان

التشبيه أصلَ الاستعارة ، فإن ظاهرة تداعي المعاني تدخل عليهـا عن طريق التشبيه كأساس نفسي لها أيضاً .

والاستعارة كقيمة تعبيرية تمتاز من التشبيه بالمبالغـة والإغراق في التخيل . فأنت في الاستعارة لا ترى شيئاً يشبه شيئاً آخر في صفة أو أكثر كما هو الحال في التشبيه، وإنما أنت تدعي أن المشبه هو عين المشبه به، بناءً على تخيل اتحادهما في الحقيقة .

فإذا رأيت في حفـل خطيباً مفوّهاً يشد آذان السامعين اليه ويهز مشاعرهم وعواطفهم بأسلوبه الخطابي ، وقلت : « إني استمع الآن إلى سحبان وائل » ، فإنك لا تقصد أنك تستمع إلى سحبان ذاته أحد خطباء العصر الأموي ، وإنما تقصد أنك تستمع إلى خطيب يشبه سحبان في قوة بلاغته وفصاحته .

ولكن خيالك لا يقف بك عند حدود هذا التشبيه ، وإنمـا يتجاوزه إلى ما هو أبعدُ من ذلك ، وإذا بك تدّعي أن هذا الخطيب لا يشبه سحبان ، وإنما هو سحبان نفسه !

ومن أجل ذلك يقول البلاغيون : إن الاستعارة تقوم على ادعـاء أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كُلّيّ واحد . ومردّ هذا الادعاء بطبيعة الحال هو الإغراق في التخيل والمبالغة بتجسيم وجه الشبه وتعظيمه حتى يطغى على أوجه التباين بين المشبه والمشبه به ، وإذا هما شيء واحد !

على ضوء ما تقدم إذا نظرنا إلى الاستعار التصريحية التي يُصرّح فيـها بلفظ المشبه به ويُطوَى المشبه ، وجدنا أنها تتضمن عمليتين عقليتين : الأولى متمشيةٌ مع الحقيقة والواقع ، وقائمة على قانون تداعي المعاني ، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه ، ونظراً لأن التشبيه هو أساس الاستعارة ، فإنهما يشتركان في هذه العملية .

أما العملية العقلية الثانية فتتحقق في الاستعارة دون التشبيه ، وتميزها منه ، وهي عملية خيالية غير واقعية ، تتمثل في ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة ، فهما شخص واحد لا شخصان .

ويمكن تطبيق ما تقدم على الاستعارة التي تضمنتها كلمة « كوكبا » من قول التهامي الشاعر في رثاء ابن صغير له ، وهو :

يا « كوكبا » ما كان أقصرَ عمرَه
وكذاك عمرُ كواكبِ الأسحارِ

فأولاً نرى هنا شبهاً بين الابن والكوكب من جهة صغر الجسم وعلو الشأن . وهذه عملية عقلية متمشية مع الحقيقة التي استدعاها إدراك المشابهة الحاصلة بين المشبه والمشبه به .

وثانياً نرى الشاعر يدعى أن الابن هو كوكب ، وهذه عمليه خياليـة غيرُ واقعية ، تمثلت في ادعاء أن المشبه والمشبه بـه متحدان في الحقيقة ، فهما لهذا شخص واحد لا شخصان .

هذا بالنسبة للاستعارة التصريحية ، أما الاستعارة المكنية ، وهي التي طُوِيَ فيها المشبهُ به ورُمز اليه بشيء من لوازمه ، فإننا نجد فيها ثلاث عمليات عقلية : العمليتان السابقتان في الاستعارة التصريحية ، ثم عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، هي تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به ولوازمه .

ففي قول الشاعر :

وإذا « العنايةُ » لاحظتك عيونُها
نَمْ فالمخـــاوفُ كلهنَّ أمـــانُ

استعارة مكنية في لفظة « العناية » : وإذا حللناها اتضحت لنا العمليات العقلية الثلاث السابقة .

فأولاً : نرى شبهاً بين العناية والإنسان الذي يلحظ الأشياء بعينيه ، وثانياً: نرى الشاعر يدعى أن العناية إنسان،وثالثاً: نراه يثبت للعناية ما هو من خصائص الانسان ولوازمه ، وهو « العيون » .

وبصدد الكلام عن الاستعارة هنا تجدر الإشارة إلى أن البحث في معاني مفردات اللغة يُظهر أن كثيراً من المفردات قد استعمل في الأصل استعمالاً مجازياً على سبيل الاستعارة، ثم لكثرة التداول والاستعمال تنوسيت هذه الاستعارات، وصارت هذه المفردات تستعمل في معانيها المجازية ، كما لو كانت من معانيها الحقيقية [1].

وكثيراً ما نستعمل في كلامنا استعارات مكنية دون أن نفطن إليها، كأنها تنوسيت ، حتى أصبحنا لا نشعر بها . ومن ذلك قولنا : « فلان عاش حياة طويلة عريضة عميقة » ، فالطول والعرض والعمق من صفات الماديات، فإسنادها إلى المعنويات « كالحياة » هو من قبيل الاستعارة المكنية .

ومن ذلك أيضاً : عقل نيّر ، وذكاء وقّاد ، ورأي ناضج ، وحظ باسم أو عابس ، وحكم صارم باتر ، ودهر هازل .

والسؤال الآن هو : ما السبب في تناسي مثل هذه الاستعمالات الاستعارية ؟ أغلب الظن أن السبب يرجع إلى حكم العادة والإلف وطول الزمن . فالعمل الإرادي إذا تكرر مرات كافية في فترات متعددة أصبح في حكم العمل العادي الآلي، الذي لا يكاد يشعر به الإنسان. ولذلك يمكن أن تُسمّى هذه الاستعاراتُ المنسية « استعاراتٍ غيرَ شعورية ».

---

(١) انظر في ذلك معجم أساس البلاغة للزمخشري .

ومما يلحق بالاستعارة المكنية إسنادُ الحيـاة الى الجمادات ، وإسنادُ صفات الانسان الى غيره من الـكائنات الحية . ولعلماء النفس في تعليـل هذه الظاهرة مذهبان .

مذهب يرى أن ذلك من بقايا العقائد القديمـة لدى الانسان البدائي ، الذي كان يرى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية سواء ما كان منها في السماء وما كان في الأرض . فكل من الشمس والقمر والكواكب كائن حي في نظره ، وكل من النار والبحار والجبال يستمتع بقسط من الحياة والإدراك . وإلى هذه الحياة وهذا الإدراك يُعزَى ما تأتي به من خير وما يصدر عنها من شر .

فالقول بأن السماء تبكي والأرضَ تضحك راجع في نظر علماء هذا المذهب إلى بقاء هذه العقيدة القديمة في أذهان الناس ، ولو بصورة غير شعورية .

ويرى فريق آخر في هذا المذهب بُعداً عن الحقيقة ، ويعزو هذه الظاهرة ، ظاهرةَ إسناد الحياة الى الجمادات، وإسنادِ صفات الانسان الى غيره من الكائنات الحية ، يعزوها إلى قوة الوجدان الانساني الى درجة أن يمتد فيشملَ مـا يحيط بالانسان من الكائنات .

فالإنسان إذا ضحك أو ضحك مَن يحبه، رأى العالم من حوله ضاحكاً، وإذا بكى أو بكى من يحبه خيل اليه أن العالم المحيط به يبكي معه .

وفي الشعر العربي شواهد كثيرة على ذلك ، كقول الشاعر إيليا أبي ماضي :

أيهذا الشاكي وما بك داءٌ   كن جميلاً ترَ الوجودَ جميلا

وقول الشاعر علي الجارم :

فإذا ضحكتِ فكلُّ شيء ضاحكٌ   وإذا بكيتِ فكلُّ شيء باكِ

فالأساس العقلي لهذه الظاهرة في رأي الفريق الثاني هو عمق العاطفة ، وسعة الخيال ، وقوة الوجدان الانساني الذي يمتد فيشمل كل ما يحيط بالانسان من الكائنات . . .

تداعي المعاني في الكناية :

الكناية في اصطلاح علماء البيان : لفظ أطلق وأريد لازم معناه ، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي للفظها . فإذا وصفت امرأة بأنها « نئوم الضحى » ، فمن الجائز أن تكون قد استعملتَ هذه العبارة استعمالاً كنائياً ، بمعنى أنها امرأة مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها . ومن الجائز أن تكون قد استعملتها استعمالاً حقيقياً ، بمعنى أنها امرأة من عادتها النوم الى الضحى .

والكناية عند الجاحظ من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه ، ولا يجوز إلاّ فيها . وعلى هذا فإن العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي تتطلبها أمر مخلّ بالبلاغة .

والواقع أن الأسلوب الكنائي يقوم على أساس التلازم الذي هو أحد عوامل تداعي المعاني ، لأننا باستعماله نستخدم اللازم ونريد الملزوم .

فإذا كنيتَ بكثرة رماد القدر عن الكرم مثلاً ، فذلك لما بين كثرة رماد القدر والكرم من تلازم .

فالكرم يستلزم ويستدعي للذهن كثرة تقديم الطعام للضيوف ، وذلك يستلزم ويستدعي للذهن كثرة الطبخ ، وهذا يستلزم ويستدعي الذهن كثرة إيقاد النار ، وذلك يستلزم ويستدعي للذهن أيضاً كثرة تخلف رماد القدر .

من كل ما تقدم يتضح أن الأساليب البيانية ترجع في المحل الأول إلى هذه الظاهرة النفسية المهمة في الحياة العقلية ، ظاهرة تداعي المعاني .

وهناك عمليات عقلية أخرى إضافية تساعد عملية تداعي المعاني في استعمال هذه الأساليب ، وذلك كالتصور والتخيل .

والتجارب والمشاهد من شأنها أن تقوّي تصور الانسان وتوسّع دائرة خياله ، كما تساعد على سرعة إدراك ما بين الأشياء من علاقـات وروابط ومفارقات . واختلاف الناس في اتجاهاتهم التفكيرية والتخيلية يؤدّي بطبيعة الحـال إلى اختلاف اتجاه تداعي المعاني عندهم .

قد ينظم شاعران قصيدتين في موضوع واحـد ، ثم نرى اختلافاً كبيراً بينهما ، فأحدهما قد يتجه إتجاهاً إدراكياً ، على حين يتجه الآخر اتجاهاً عاطفياً أو خيالياً ، وقد يرى أحدهما في الموضوع نفعاً ويرى فيه الآخر ضرراً .

وكل ذلك راجع إلى ما بينهما من اختلاف في التجـارب والمشاعر والمقدرة العقلية ، والسن والنوع ، ومدى الانتباه والملاحظة .



الحكم :

يُعرّف علماء النفس الحكم بأنه إدراك علاقة بين شيئين على سبيل الإيجاب والسلب .

والناس ليسوا سواء في أحكامهم على الأشياء ، فمنهم من يُصيب في حكمـه ومنهم من يخطىء فيه . ومن أسباب الخطأ في الحكم قلة الخبرة العلمية والعملية ، وضعف الملاحظة ، وغلبة العاطفة ، والتحيز لشخص أو رأي معين ، وتغلّبُ أحدِ الانفعالات ، كالكراهيـة ، أو الغضب ، أو الخوف ، أو الاستبداد في الرأي .

وتغلّبُ سبب أو أكثر من هذه الأسباب هو الذي يؤدي بالناقد عادة إلى الخطأ في الحكم على العمل الأدبي عند تقديره . ولعلنا ندرك من ذلك أن الناقد

لن يكون مصيباً في أحكامه الفنية والأدبية إلا بمقدار ابتعاده عن أسباب الخطأ هذه ، أو بمقدار الاتصاف بضدها .

والاتصاف بضد هذه الأسباب الموجبة للخطأ في الحكم تتطلب من الناقد أن يكون عالماً باللغة وأساليبها، واسعَ الاطلاع على فنون الأدب، قويّ الملاحظة، متزن العقل ، هادىءَ النفس نزيهــاً، لا يستسلم لسلطان الانفعال ، ولا يخضع لعاطفته الهوجاء ، ولا يتعصب لرأيه وهواه بدون مبرر ...

فإذا اكتملت له هذه الصفات ، مع سعة الأفق ، وقوة الخيال ، كان أحرى أن يَصْدُرَ في أحكامه الفنية والأدبية عن صواب...

*

التعليل :

والتعليل عملية عقلية هامة تتصل بعملية الحكم ، وهو في الواقــع إدراك أسباب وجودِ الأشياء وحدوثِ الأعمال، كالسبب في جريمة وقعت، أو في تشاؤم شاعر أو تفاؤله ، أو في نصر أو هزيمة .

والتعليل نوعان : علمي وأدبي ، فالعلمي يكون بتحري أسباب الظواهر الطبيعية ، والقوانين التي يخضع لها نظام الكون والمجتمع .

أما التعليل الأدبي فهو المعروف في البلاغة العربية « بحسن التعليل » وهو أن ينكر الأديب صراحة أو ضمناً علة الشيء المعروفة ، ويأتي بعلة أدبية طريفة ، تناسب الغرض الذي يقصد اليه .

والأساس النفسي للتعليل الأدبي ، أو لحسن التعليل ، كما يسميه البلاغيون ، هو الخيال والعاطفة ، والغرض منه هو التأثير في الوجدان ، وإدخــال السرور على السامع بأية وسيلة ، أو التخفيف من ألمه إن كان متألماً .

وعلى هذا فما يقع للشعراء من حسن التعليل إنما هو وليد أخيلتهم الخصبة ، ووجدانهم الحي ، وعواطفهم اليقظة الواعية . إنها علل لا تمت الى الواقع أو إلى علل الأشياء الحقيقية بصلة ، وإنما هي علل مستظرفة يوردونها لاستهواء القارىء أو السامع ، ولإيقاظ خياله ، وإثارة عاطفته الجمالية ، وإدخال السرور عليه أو تخفيف الألم عنه .

ومن أمثلة هذا التعليل الأدبي قول الشاعر :

أهلاً بطلعتكِ المنيرة	يا ربّةَ الفن القديرة
أهلاً بجسمك ذي الجلا	ل وبابتسامتك الغريرة
ما أطفئوا نورَ المكا	ن وأسدلوا فيه سُتوره
الا لوجهك قد بدا	بين المكان لكي يُنيره

فالخطاب في هذه القطعة الشعرية موجه إلى ممثلة ، وفيها يعبر الشاعر عن إعجابه بجمالها عامة وجمال وجهها خاصة ، وذلك عن طريق التماس علة لإطفاء أنوار المسرح أو « السينما » وإسدال ستائر المكان .

والعلة الحقيقية لإطفاء أنوار المكان وإسدال ستائره ، هي الإشعار ببدء الرواية والتمثيل ، ولكن الشاعر يعدل عن هذه العلة الحقيقية ، ويلتمس علة أخرى خيالية طريفة مستملحة ، هي ظهور الممثلة في هذا الظلام لتنيره بوجهها . وهكذا ، وعن طريق هذه العلة الأدبية ، يعبر الشاعر عن إعجابه بجمال الممثلة ، جسماً وابتساماً ووجهاً بأسلوب شاعريّ جذابٍ ، أسلوبٍ يُهَدْهِدُ العواطف ، ويولّد في النفوس مشاعر سارة مبهجة .

ومن حسن التعليل كذلك قول ابن الرومي في تعليل اصفرار الشمس عند

المغيب :

أمّا ذُكاءُ فلم تصفرّ إذا جنحت
الا لفرقــــة ذاكَ المنظرِ الحسنِ

ومنه أيضاً قول ابن نباتة في تعليل لون الذهب الأصفر :

لم يزل جودُه يجور على المـــا ل الى أن كسا النُّضارَ اصفرارا

وقول شاعر آخر في معرض المدح معلّلاً لطلوع الفجر :

لا يطلُع البدرُ إلاّ من تشوّقه إليك حتى يوافي وجهك النَّضرا

مما تقدم نرى أن التعليل العلمي تعليل واقعي موضوعي، وأن التعليل الأدبي تعليل ذاتي نفسي ، يعتمد فيه الأديب على خيـــاله الأدبي وعاطفته الجماليــة وذوقه الفني .

*

الوجدان :

الوجدان هو ناحية السرور أو الألم التي تتكيف بها كل عملية عقلية ، فكل حالة عقلية يصحبها عادة شعور بالسرور أو الألم : قلّ هذا الشعورُ أو عظم .

والوجدان في اصطلاح علماء النفس : أمر يشمل الانفعال والعاطفــة . وعلى هذا فالسرور الذي يشعر بــه الانسان عند رؤية منظر طبيعي ، أو الألم الذي يعتريه من حادث مؤلم ، لا يسمى انفعالاً فقط، ولا عاطفة فقط ، وإنما هو مزيج

من الاثنين معاً .

*

الانفعال :

والانفعال بمعناه الواسع يشمل جميع الحالات الوجدانية رقيقها وغليظها ، وهو بمعناه الضيق : حالة جسمية نفسية ثائرة يضطرب لها الانسان جسماً ونفساً ، وتظهر آثارُه عليهما .

والانفعال لا يظهر إلاّ حين تكون غريزة من الغرائز في حالة نشاط، وذلك كالخوف والرعب والهلع والغضب ، وكالفرح والحزن ، والاشمئزاز ، والعجب ، والشهوة .

والانفعال على ثلاثة أنواع : أوليّ ، وثانويّ ، ومشتق . فالانفعال«الأولي» هو ما يصحبه غريزة واحدة ، كالغرائز السابقة .أما الانفعال «الثانوي» فانفعال مركب من انفعالين أو أكثر ، وبمعنى آخر يظهر الانفعال الثانوي حين تكون غريزتان أو أكثر في نشاط ، وذلك كالازدراء المركب من الاشمئزاز والغضب ، وكالفزع المركب من الخوف والاشمئزاز، وكالدّهَش المركب منالعَجَبوالخوف واستصغار النفس ، وكالإجلال المركب من المحبة واستصغار النفس والعَجب والخوف . وهكذا نرى أن الانفعال المركب أو الثانوي إما ثنائي أو ثلاثي أو رباعي .

والانفعال يسمى « مشتقاً » إذا اتصل بحادثة حدثت في الماضي أو إذا تعلق بحادثة ستحدث في المستقبل .

فكل من الأسف والندم وتأنيب الضمير انفعال « مشتق » ، لأنه يتصل بحادثة حدثت فتأسف على وقوعها ، أو تندم عليها ، أو يؤنبك ضميرك بسببها .

وكل من الثقة والرجاء واليأس والقنوط ، انفعال « مشتق » أيضاً ، ولكنه يرتبط بحادثة تنتظر وقوعها . فأنت تثق بأنها ستقع إذا كانت جميع الوسائل مهيأة لوقوعها ، وأنت ترجو أن تتحقق إذا تيسرت بعض وسائلها ، وأنت تيأس إذا ضعف الأمل في وقوعها ، وأنت تقنط إذا انقطع الأمل من وقوعها .

ومن الناس من يخلط بين الحالة المزاجية والحالة الانفعالية ، فالحالة المزاجية هي حالة انفعالية معتدلة نسبياً تغشى الفرد فترة من الزمن، أو تعاوده بين حين وآخر ، وقد تصطبغ بالمرح أو الهياج أو الانقباض أو التجهم،إن استثير الفرد أثناءها انطلق الانفعال الغالب على الحالة عنيفاً، كما أنها تجذب الأفكار التي تنسجم معها . فالمنقبض مثلاً تراوده أفكار الانقباض.والخلاصة أن الحال المزاجية أقل عنفاً وأطول أمداً من الانفعال، فالفرد حين يسمع خبراً سيئاً قد يشعر بالحزن، وهذا انفعال عابر ، فإن لازمه الحزن يوماً أو أكثر سمي « أسى » ، والأسى حالة مزاجية .

*

العاطفة :

العاطفة هي انفعال قوي يتجمع حول شخص أو شيء أو معنى معين ويرتبط به ، كعواطف الحب والكره والصداقة والطموح والوطنية وعاطفة احترام الذات .

وتتكون العاطفة من تكرار اتصال الفرد بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة، ترضي فيه دوافع مختلفة وتثير في نفسه مشاعر سارة لذيذة ، أو تحبط لديه بعض الدوافع وتثير في نفسه مشاعر مؤلمة مريرة.

والعاطفة قد ترتبط بأمر محسوس ، فتوصف بأنها عاطفة حسية نحو عاطفة محبة الأم ، وعاطفة الصداقة ، وعاطفة الولاء للوطن .

فعاطفة محبة الأم تنمو في النفس بمرور الزمن الكافي لنموها وثباتها ، وذلك بعطف الأم على ابنها ، وحرصها الدائم على صحته وسلامته وسعادته ، مهما اختلفت الظروف والأحوال . فهذه العاطفة لا تلبث أن تجر وراءها عدداً من الانفعالات التي تتعلق بالأم ، فالابن يستاء ويتأذى إذا أساء أحدٌ إلى أمه ، وهو يغضب إذا اعتدى عليها أحد ، وهو يخاف إذا كانت عرضة لأي خطر ، وهو يفرح لفرحها ويحزن لحزنها .

وعاطفة الصداقة تنشأ وتتكون تدريجياً نحو شخص يفتح صدره لك ويقاسمك متاعبَك ، ويُعينك في الشدة ، ويحتمل أخطاءك ، ويدافع عنك في غيبتك ، ويستمع إلى شكواك ، ويُشعرك بأنك غير وحيد ، ويحول بينك وبين السخط على الناس ، يشاركك في مسراتك فيضاعفها ، وفي أحزانك فيخففها ، ويعطيك من تجاربه ما يفيدك ... وهذا بدوره يشعرك بالأمن واحترام النفس .

كذلك تتكون عاطفة الكره عندك لشخص أو لشيء معين ، نتيجة لارتباطها مرات عديدة بما يثير في نفسك الغضب والخوف والنفور والألم .

وقد ترتبط العاطفة بأمر معنوي معين فتوصف بأنها عاطفة معنوية ، كعاطفة محبة العدل والأمانة والكرم والفضيلة ، وكعاطفة كراهية الظلم والخيانة والبخل والرذيلة .

وأرقى العواطف المعنوية عاطفة الحق وعاطفة الجمال وعاطفة الخير ، فعاطفة محبة الحق تؤثّر في الاتجاه والانتاج العلميين ، وتتصل عاطفة محبة الجمال بالفنون والآداب ، فيكون تكوّنها سبباً في نمو الذوق الفني والأدبي والنقدي ، وعاطفة محبة الخير تدعو صاحبها الى فعل الخير في شتى صوره .

الانفعال والعاطفة :

وكثيراً ما يحدث الخلط بين الانفعال والعاطفة ، فيقال مثلاً إن الحب انفعال

وإن الحنو عاطفة ، ولهذا يجدر التمييز بينهما .

فالعاطفة تنظيم وجداني ثابت نسبياً ومركب من عدة استعدادات انفعالية تدور حول موضوع معين قد يكون شيئاً أو شخصاً أو جماعـــة أو فكرة... كعاطفة ولاء المواطن لوطنه ، وحب الأم لطفلها ، واحترام شخص لآخر .

من هذا يتضح أن العاطفـة تختلف عن الانفعال من ناحيتين على الأقـــل : فالعاطفة استعداد ثابت نسبياً ، في حين أن الانفعال حالة طارئـة ، وللعاطفة موضوع خاص تدور عليه في حين أن الانفعال مطلق غير مقيد بموضوع خاص .



الوجدان والأدب :

عرفنا أن الوجدان هو ناحية السرور أو الألم التي تتكيف بها كل عملية عقلية ، ولمّا كان الوجدان مزيجاً من الانفعال والعاطفة ، فإننا نستطيـع أن نتبين الصلة الوثيقة بينه وبين الأدب الذي يثير في النفوس شتى الانفعالات والعواطف .

ولهذا يصح القول بأن هناك مظاهر وجدانية لها آثار واضحة في الأدب. من هذه المظاهر الوجدانية :

(١) المثير الطبيعي والمثير الصناعي :

فالأصل في الحياة العقلية ألا يجتمع مؤثران على أثر واحد؛ أي أن لكل مسبَّب سبباً واحداً ، كما هو الشأن في العالم المادي الخارجي. فالذي يستدعي فكرة إلى منطقة الشعور لا بد أن يكون فكرة أخرى بينها وبين الفكرة المستدعاة رابطة ما ، على أساس قانون تداعي المعاني .

والذي يُحدث السرور أو الألم في النفس هو المثير السار أو المؤلم ، وهذا يسمى

« المثير الطبيعي » لتناسبه مع الأثر واتصاله به اتصالاً وثيقاً .

ولكن قد يحدث أن يقترن بالمثير الطبيعي عند إحداث الأثر أمرٌ آخر أجنبي له علاقة طبيعية بالأثر، ثم يتكرر هذا الاقتران حتى يمتزج المثيران ويصيرا كأنهما مثير واحد مركب يَحدث بعده الأثر مباشرة ، وقد وُجد أنه إذا توثّقت الرابطة بين الأمرين بتكرار التجارب ، كان الأمر الأجنبيّ وحدَه كافياً لإحداث الأثر نفسه . وفي هذه الحالة يسمى هذا المؤثر الاجنبي « المثير الصناعي » .

مثال ذلك في عالم الوجدان أنه إذا حدثت لك حادثة سارة أو حادثة مؤلمة في وقت الصباح مثلاً ، فإن الشعور بالسرور أو الألم قد يتجدد في نفسك عند صباح كل يوم ، ولو لم تحدث لك الحادثة السارة أو المؤلمة .

فكل من الحادثة السارة أو الحادثة المؤلمة يسمى « مثيراً طبيعياً » أما وقت الصباح المقترن بأي من الحادثتين فيسمى « مثيراً صناعياً » . وهذا هو السر في أن إقبال الليل يثير في بعض الناس شعوراً ساراً أو مؤلماً تبعاً لتجاربهم في أثناء الليل .

ومن أجل ذلك كان التباين الذي نراه في استقبال الشعراء لليل ، فمنهم من يمدحونه ومن يذمونه ، وذلك لأن إقباله عليهم وحدَه ، باعتباره مثيراً صناعياً ، كاف لإثارة الوجدان الخاص .

ولعل في ذلك ما يفسّر لنا ظاهرةً من ظواهر الشعر العربي ، وهي شغف بعض شعرائنا بذكر ديار الأحباب والتغني بآثارهم . فإذا تأملنا مثلاً قول الشاعر :

أمرُّ على الديار ديارِ سلمى ... أُقَبِّلُ ذا الجدارَ وذا الجدارا

ومـا حُبُّ الديار شغفن قلبي ... ولكنْ حُبُّ مَن سكن الديارا

فإننا نرى أن « سلمى » هي المثير الطبيعي لعاطفة الحب التي تدعو لعاطفة التقبيل . ولكن لبُعد سلمى عن الشاعر حلّت ديارُهـا محلّها في إثارة عاطفة حبها ، فحين ثارت عاطفة الشاعر الحب أقبل على جدران دارِ حبيبته يُقبّلها .

فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي لعاطفة حب سلمى ، والذي سوّغ ذلك أن سلمى كانت تسكن الديار ، فوجود هذه اقترن بوجود تلك ، ثم مرت الأيام حتى صارت سلمى وديارُها وجدرانُ ديارهـا شيئاً واحداً ، أو وحدةً متماسكة الأجزاء ، إذا رحل جزء منها ، وهو « سلمى » ، حل الجزء الآخر محله ، وهو « ديارُها وجدرانُ ديارها » .

ومن قبيل ذلك قول شاعر آخر :

أنعشتنا روائـــحٌ من ديار ... كم حننّا لها وللسّاكنيها

يا ديارَ الأحباب : أهلاً وسهلاً ... من غريب عنها وإن كان فيها

ومنه قول أبي فراس الحمداني :

عليّ لربع « العامرية » وقفةٌ ... تُمِلُّ عليّ الشوقَ والدمعُ كاتبُ[1]

فلا وأبي العشاقِ ما أنا عاشق ... إذا هي لم تلعب بصبري الملاعب

ومن مذهبي حبُّ الديار لأهلها ... وللناس فيما يعشقون مذاهب

وقول عنترة :

ولقد ذكرتكِ والرماح نواهلٌ ... مني وبيضُ الهند تقطُر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنهـا ... لمعت كبـارق ثغرك المتبسم

---

(١) تُمِلُّ عليّ الشوق : أي تمليه عليّ وتلقيه .

(٢) تذكر الوجدان يثير وجداناً مثله أو ضده :

ومن المظاهر الوجدانية أنّ تَذَكُّرَ وجدانٍ من شأنه أن يثير وجداناً مثله أو ضده .

فإذا تذكر المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضرَه المؤلم ، وإذا هو يعيش في ماضيه وينغمس فيه انغماساً يشعر معه بالسرور ، ففي هذه الحالة يكون شعوره الوجداني الحاضر من نوع شعوره الوجداني الماضي .

وقد يتجه ذهنه اتجاهاً آخر فيقارن بين ماضيه السار وحاضره المؤلم ، فيعتريه الحزن ، وعندئذ يكون شعوره الوجداني الحاضر مضاداً لشعوره المؤلم .

وتذكر تجارب الماضي السار تثير فينا وجداناً مثله ، أي تكون مدعاة لسرورنا إذا كان هناك أمل على الأقل في تكرار تلك التجارب السارة . وتذكر الماضي المؤلم يكون كذلك مدعاة لألمنا ، إذا صحب التذكرَ تَوَهُّمُ تكرار التجارب المؤلمة .

(٣) الكلمة تصير رمزاً لمجموعة من الوجدانات :

كذلك من الظواهر الوجدانية أن تصير الكلمة رمزاً لمجموعة من الوجدانات .

فالمرء قد يمارس في حياته تجارب حسنة أو سيئة متصلة بشيء معين ، ومن ثَمّ تتوارد على نفسه وجدانات سارة أو مؤلمة يسببها ذلك الشيء ، فينظر إليها نظرة خاصة مناسبة لتلك التجارب .

وبمرور الزمن على ذلك يصير اسم ذلك الشيء رمزاً لتلك الوجدانات ، كأنها تجمّعت حوله ، والتفّت به ، أو كأنه انطوى عليها فأصبحت تُفهَم منه ، ولهذا فكلما ذُكِر ذلك الاسم تجددت في النفس تلك الوجدانات .

فإذا أخذنا على سبيل المثال كلمة « الحرب » وتتبعناها لدى الشعراء ،

وجدناها ترمز الى وجدانات سارة عند بعضهم ، والى وجدانات مؤلمة عند البعض الآخر .

يقول أبو فراس الحمداني وهو في الأسر :

فلا تصفنَّ « الحربَ » عندي فإنها
طعاميَ مذ بعثُ الصِّبا وشرابي !

فمنذ أن فارق عهد الصبا و « الحرب » عنده قِوام حياته ، فهي ترتبط في ذهنه بوجدانات سارة تمثل فروسيته ، وانتصاراته في الحروب التي اشترك فيها.

والمتنبي يقول في مدح سيف الدولة الحمداني :

فلا تُبلغاه ما أقول فإنه
شجاع متى يُذكر له «الطعنُ» يشتقِ !

فكلمة «الطعن» كما نفهم من المتنبي مرتبطة في ذهن سيف الدولة أيضاً بمشاعر سارة ، هي مشاعر الشجاعة والانتصار في المعارك الحربية ، فذكرُ الطعن يولّد في نفسه الشوق اليه ، والمرء لا يشتاق إلاّ الى كل محبوب سار .

وقد ترمز كلمة « الحرب » الى وجدانات مؤلمة تنطوي فيها . فزهير بن أبي سُلمى ، وقد شهد المآسي والويلات التي جرّتها حرب داحس والغبراء على العرب ، ترتبط كلمة « الحرب » في ذهنه بكل ما هو مؤلم ، وذلك إذ يقول :

وما «الحربُ» الا ما علمتم وذقتمُ — وما هو عنها بالحديثِ المرَجَّمِ
متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً — وتَضْرَ إذا ضرّيتموها فتَضرَمِ
فتُنتجْ لكم غلمانَ أشامَ كلُّهم — كأحمرِ عادٍ ثم تُرضِعْ فتَفطِمِ [1]

(١) يقول : فيرلد لكم أبناء في أثناء تلك الحروب ، كل واحد منهم يضاهي في الشؤم أحمر عاد عاقر الناقة ، ثم ترضعهم وتفطمهم ، أي تكون ولادتهم ونشوؤهم في الحرب فيصبحون مشائيم على آبائهم .

(٤) امتداد الوجدان :

ومن الظواهر الوجدانية أيضاً « امتداد الوجدان » أي انتقال حالة السرور أو الألم من الشاعر الى بعض عناصر بيئته ، أو العكس ، وقد جمع بعض الشعراء هاتين الحالتين في قوله :

رُبَّ ورقاءَ هتوفٍ في الضحى ذاتِ شجو صدَحتْ في فنَنِ
ذكرتْ دهراً وإلْفا نائيــا فبكتْ حُزْناً فهاجتْ حَزَني
فبكائي ربمــا أرّقهــا وبكاها ربمــا أرّقني

ففي الشطر الأول من البيت الأخير يصور الشاعر امتداد وجدانه الى الورقاء، وفي الشطر الثاني منه يصور امتداد وجدان الورقاء اليه .

ومرجع الامتداد في الحالين الى التخيل ؛ فالشاعر في الحالة الأولى يزعم أن الحمامة تشاركه وجدانه فتبكي لبكائه ، أو يؤرقها بكاؤه، وفي الحالة الثانية يضع الشاعر نفسه في موضع الحمامة فيشعر بما تشعر به من الحزن على فراق إلْفهـا وحبيبها . ولولا الخيال ما تسنى له تحقيقُ الامتداد الوجداني في أي من الحالين.



الفصل الخامس

عناصر الأدب

يتكون الأدب في جميع صوره من أربعة عناصر : العاطفة والخيال والمعنى والأسلوب . وهذا يعني أن كل نوع من الأدب لا يتحقق وجوده إلا بوجود هذه العناصر فيه وتضافرها معاً في بنائه .

ولكنَّ وجودها في الأدب لا يكون عادة بقدْر واحد أو درجة واحدة ، وهذا الاختلاف في القدْر أو الدرجة راجع إلى طبيعة كل نوع من أنواع الأدب . فمنها ما قد يحتاج من هذه العناصر إلى مقدار أكبر مما يحتاج إليه الآخر .

فحظ الشعر من العاطفة أوفى ، وحظ النثر من المعنى أو الفكرة أوفر ، ودعامتا الشعر هما العاطفة والخيال والفكرة عون لهما . وعكس ذلك في النثر . وشعر التأملات الفلسفية أو الحِكَم مثلاً يحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما يحتاجه من الخيال ، وهكذا ...

العاطفة

والعاطفة ناحية من نواحي الوجدان الذي هو مظهر من مظاهر الشعور الثلاثة : الفكر ، والوجدان ، والنزوع أو الإرادة .

فالفكرُ هو ناحية المعرفة المرتبطةِ بالحقائق والمعاني وإدراكها وتمييزها ، والنزوعُ هو القوة الدافعة التي تبعث على العمل وتحفز إليه ، والوجدانُ هو الناحية الحساسة في النفس ، وهو موطن السرور والألم ، فكل آمالنا وآلامنا ومسراتنا وأحزاننا مرجعها الوجدان .

السرور والألم إذن هما محور الوجدان . وإذا انبعث شيء من هذين عن الجسم كان الأثر جسمياً وسُمِّيَ إحساساً ، وذلك كالألم من النار أو الجروح وكالسرور بالطعام الشهي أو الانتعاش من الهواء الطلق الرقيق في الجو الحار .

وإذا انبعثت الآلام أو المسرات عن النفس كان الأثر انفعالاً نفسياً ، كالسرور عند الظفر أو الإعجاب بروائع المناظر وكالألم عند الإخفاق أو الحزن لفقد عزيز أو الغضب عند الإهانه .

هذه هي الناحية النفسية للوجدان ، والانفعالاتُ النفسية الأساسية هي مظاهر للغرائز . فانفعال الخوف مظهر لغريزة الهرب ، والاشمئزاز مظهر للكراهية ، والإعجاب مظهر لحب الاستطلاع ، والاعتزاز بالنفس مظهر للإحساس بالشخصية أو الشموخ أو غير ذلك .

والوجدان أنواع ترجع إلى ارتباطه بالفرد أو بالمجتمع ، وإلى تبلور الوجدان وتركُّزه حول محور خاص ، وهذه الأنواع هي :

(١) الوجدان الفردي : وهو ما يتصل بالفرد ويدور حول نزعاته وميوله الخاصة ، كحب الذات والخوف والغضب وحب التملُّك والفخر بالنفس .

(٢) الوجدان الاجتماعي : وهو ما يتصل بالمجتمع وشئونه ويرتكز على صلة الانسان بغيره ، كالحب والبغض والاحترام والعطف والصداقة والمنافسة والوطنية .

(٣) العواطف : وهي الانفعالات النفسية المنظمة الموجَّهة إلى مؤثر خاص ، وتنشأ عن الوجدان الفردي أو الاجتماعي فتكون عواطف فردية أو اجتماعية .

وميدان الحياة النفسية مملوء بالعواطف في شتى أنواعها تبعاً لاتجـاه الميول الإنسانية . فإذا اعتاد الإنسان أن يرى مظاهر الفقراء وما ينتابهم ، وأن يغشى الملاجىء التي تؤوي ذوي العاهات والعَجَزة ، وأن يَخْبُرَ ما يعانيه سُكـّان الأحياء الفقيرة من ألوان العَوَز والإهمال ، فإن هذا ينمي فيه عاطفـة الرفق والرأفة [1] .

وإذا أغرم الإنسان بكوخ ريفي متواضع شهـد طفولته وصباه وخلَّف وراءه فيه ذكريات سعيدة ، فإنـه مهما تقلبت عليه الأحوال وسكن القصور الشاهقة يظل مشبوب الحنين إليه .

ولعل في ذلك ما يفسِّر لنا الكثير من الشعر العربي الذي يفيض بعاطفـة الحنين إلى الوطن، كقول مَيْسونَ [2] بنتِ بَحْدَل الكلبية أمّ يزيدَ بن معاوية في الحنين الى موطنها الأول في البادية :

لَبَيْتٌ تخفقُ الأرواحُ فيه	أحبُّ إليّ من قصرٍ مُنيفِ [3]
وكلبٌ ينبحُ الطُّرَّاقَ دوني	أحبُّ إليّ من قِطٍّ ألوفِ [4]
وبَكرٌ يتبعُ الأظعانَ صعبٌ	أحبُّ إليّ من بَغلٍ زفوفِ [5]

---

(١) انظر كتاب أصول الأدب الفنية للاستاذ عبد الحميد حسن.

(٢) هي امرأة من أهل البادية تزوجها معاوية بن أبي سفيان وحملها إلى دمشق ، فحنت ذات ليلة إلى البادية فأنشأت تقول هذه الأبيات ، فسمعها معاوية فقال لها : جعلتني علجاً ! ولهـذا طلقها وألحقها بأهلها . انظر في ذلك شرح شواهد المغني لابن هشام ج ٢ ص ٦٥٣

(٣) الأرواح : جمع ريح ، وتخفق : تضطرب ، ومنيف : عال .

(٤) الطراق : جمع طارق ، وهو الذي يأتي بالليل .

(٥) البكر بفتح الباء : الفتيّ من الإبل ، والأظعان : جمع ظعينة وهي المرأة في الهودج ، وبغل زفوف : مسرع .

وَلُبْسُ عباءةٍ وتَقَرُّ عيني أحبُّ إليّ من لِبْسِ الشُّفوفِ [1]
وأصواتُ الرياحِ بكل فَجٍّ أحبُّ إليّ من نَقْرِ الدُّفوفِ
وأكلُ كُسيرَةٍ في كِسْرِ بيتي أحبُّ إليّ من أكلِ الرغيفِ
وخِرْقٌ من بني عمّي نَحيفٌ أحبُّ إليّ من عِلْجٍ عَليفِ [2]

وكقول ابن الرومي :

ولي وطنٌ آليتُ ألّا أبيعَه وألّا أرى غيري له مدى الدهرِ مالكا
وحَبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ مآربُ قضّاها الشبابُ هنالكا
إذا ذكروا أوطانَهم ذكَّرَتْهمُ عهودَ الصِّبا فيها فحنّوا لذلكا

وقوله أيضاً في حنينه الى بغداد وقد غاب عنها في بعض أسفاره :

بلدٌ صحِبتُ بها الشبيبةَ والصِّبا ولبِستُ ثوبَ العيشِ وهو جديدُ
فإذا تمثّلَ في الضمير رأيتُه وعليه أغصانُ الشبابِ تَميدُ

وقول شوقي من قصيدة يُعبِّر فيها عن حنينه الى وطنه وهو في منفاه بالأندلس أيام الحرب العالمية الأولى :

وسَلا مصرَ :هل سَلا القلبُ عنها أو أسَى جرحَه الزمانُ المُؤَسِّي ؟

---

(١) الشفوف : جمع شف بفتح الشين وكسرها ، وهي الثياب الرقاق ، وسُميت بذلك لأنها تَشِفُّ عما وارته من البدن .

(٢) الخِرق : السخيّ من الرجال . والعلج : الصلب الضخم الغليظ ، والعليف : السمين ، ويروى « عنيف » بالنون ، من العنف ضد الرفق .

كلما مرّت الليـــالي عليه ... رَقَّ والعهدُ في الليالي تُقَسّي[1]

مستطـارٌ إذا البواخرُ رَنّتْ ... أولَ الليلِ أو عَوّتْ بعدَ جَرْسِ

راهبٌ في الضلوع للسُّفْنِ فَطْن ... كلما ثُرْنَ شاعَهُنَّ بِنَقْسِ[2]

يا ابنةَ اليمِّ ما أبوك بخيـــلٌ ... ما له مُولعاً بِمَنْعٍ وحَبْسِ ؟

أحرامٌ على بلابلـــه الدَّوْ ... حُ حَلالٌ للطير من كل جنسِ ؟

كلُّ دارٍ أحقُّ بالأهـــلِ إلّا ... في خبيث من المذاهب رِجسِ

وطني لو شُغِلتُ بالخلدِ عنـه ... نازعتني إليه في الخلدِ نفسي !

*

مما تقدم ندرك أن العاطفة انفعال نفسي منظم يتجمّع حول شخص أو شيء أو معنى مُعيّن، وأنها تتكون عادة من اتصال الفرد بموضوع العاطفة في مواقف مختلفة . فإذا أرضت دوافع صاحبها أثارت في نفسه مشاعر لذيذة سارة ، وإذا أحبطت دوافعه أثارت في نفسه مشاعر مؤلمة مريرة .

والعواطف ترتبط بالمثل الأعلى الذي يسعى الإنسان لتحقيقه ، وهـــذا الارتباط من شأنه أن يزيدها سمواً ورقياً . والمثل العليـــا للإنسان المرتبطةُ بمظاهر شعوره الثلاثة هي : الحق والخير والجمال .

فالحق هو المثل الأعلى للفكر ، والخير هو المثل الأعلى للإرادة ، والجمال هو المثل الأعلى للوجدان . وعلى هذا يمكن القول بأن العواطف أنواع ، فمنهـــا

---

(١) قسّاه تقسية : أي صيّره قاسياً .

(٢) الراهب : هو من تبتّل لله واعتزل الناس إلى الدير طلباً للعبادة . ويشبه به القلب . فطن : عالم حاذق يقظ . شاعهن بنقس : ودعهن بخفقات قلبه .

العواطف الفكرية الخاصة بحب الحق ، والعواطف الخلقية الخاصة بحب الخير ، والعواطف الوجدانية الخاصة بحب الجمال .

وتمتاز العاطفة بأنها استعداد ثابت الأثر نسبياً ، وأن لها موضوعاً خاصاً تدور عليه ، أما الانفعال فإنه حالة نفسية طارئة وأنه غير مقيد كالعاطفة بموضوع خاص .

وهذه العاطفة عنصر هام من العناصر التي يتكون منها الأدب ، وأهميتها تأتي من جهة أنها الروح التي تبث في المادة التي تحُلّ بها كلَّ مقومات الحياة .

وقديماً فطِن إليها نُقّاد العرب ، وعرّفوها بأثرها دون اسمها الذي لم يُعرّف في الأدب العربي إلاّ حديثاً .

فابنُ قتيبةَ مثلاً يتحدث في كتابه « الشعر والشعراء » عن بواعث الشعر ودوافعه فيقول : « وللشعر دواعٍ تحثُّ البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب »[1] .

ثم نراه يَروي عن بعض الشعراء ما يعزّز هذه الدواعيَ وما يضيف إليها داعياً آخر هو « الوفاء » . فهو يذكر أن الحطيئة قيل له : « أيُّ الناس أشعر»؟ فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حيّة ، فقال : « هذا إذا طمع ! » . وأن أحمد بن يوسف الكاتب قال لأبي يعقوب الخُرَيْمي : « مدائحك لمحمد بن منصور ابن زياد ، يعني كاتبَ البرامكة ، أشعرُ من مراثيك فيه وأجود » فقال : « كنا يومئذ نعمل على الرجاء ، ونحن اليوم نعمل على الوفاء ، وبينهما بَوْنٌ بعيد » ، وأن عبد الملك بن مروان قال لأرْطاةَ بنِ سُهَيّةَ : « هل تقول الآن شعراً ؟ فقال : كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه »[2] .

---

(١) الشعر والشعراء ج ١ ص : ٧٨

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص : ٧٩ — ٨٠

فالدواعي التي تحدث ابنُ قتيبة عنها وعزّزها ببعض أقوال الشعراء ، من الطمع والشوق والشراب والطرب والغضب والوفاء ، ليست في حقيقتها إلاّ بعضَ الانفعالات المنظمة ، أو العواطف بمفهومها النفسيّ الحديث .

وقد حصر بعضُ نقاد العرب هذه الانفعالات في أربعة : الرغبه والرهبة والطرب والغضب ، ورأوا أن أغراض الشعر تنبعث عنها ، « فمع الرغبة يكون المدح والشكر ، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب ، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب الموجع »[1] .

كذلك التفت نقّادُ العرب إلى بعض مَن صنعوا الشعر لذات الشعر أو صنعوه مدفوعين بعاطفة شخصية كعاطفة الفخر بنفسه وقومه .

وعن ذلك البعض يقول ابن رشيق: « فأما مَن صنع الشعر فصاحةً ولَسَناً، وافتخاراً بنفسه وحسَبه ، وتخليداً لمآثر قومه ، ولم يصنعه رغبه ولا رهبة ولا مدحاً ولا هجاء ... فلا نقص عليه في ذلك ، بل هو زائد في أدبه »[2] .

وإلى جانب ذلك أدركوا أثر عاطفتَي البغض والحب في الشعر ، كقول دعبل في كتابه : « مَن أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء »[3] .

ومن ذلك نرى أن العرب قد فطنوا بطبيعتهم العملية إلى بعض العواطف التي تستجيش النفوس الشاعرة وتستثيرها إلى القول. وإذا كانوا قد وقفوا بكلامهم عن هذه العواطف والمثيرات عند حدود ألوان أدبهم ، ولم يتوسّعوا في شرحها

---

(١) العمدة : ج ١ ص : ١٠٠ (٢) المرجع السابق : ج ١ ص : ٢٧

(٣) المرجع السابق ج ١ ص ١٧٢ ، ودعبل الخزاعي شاعر عباسي اشتهر بالهجاء ، وهو من شعراء القرن الثالث « ٢٤٦ هـ » وله كتاب في الشعر .

وتفصيلها ، فحسبهم أنهم قد عرفوها في تاريخ مبكر .

*

كذلك ذكر نقاد العرب أن الشاعر المطبوع قد تمرُّ به لحظات يستدعي فيها الشعرَ فلا يجيبه لخمود عاطفته . وفي ذلك يقول ابن قتيبة : « وللشعر تاراتٌ ـ أوقات ـ يَبعُد فيها قريبُه ، ويَستصعِبُ فيها رَيِّضُه . وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والأجوبة ، فقد يتَعذَّرُ على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب . ولا يُعرَف لذلك سببٌ إلاّ أنْ يكونَ من عارضٍ يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطرِ غَمٍّ » [1].وكان الفرزدق يقول : « أنا أشعر تميم عند تميم ، وربما أتتْ عليّ ساعة ونَزْعُ ضِرْسٍ أسهلُ عليّ من قول بيت » .

ويرى نقاد العرب أيضاً أن للناس ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتُشحَذ القرائح ، وتُنبَّه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام ، وتسهل طرق المعنى : كل امرىء على تركيب طبعه واطراد عادته .

فمن أقوالهم في ذلك : « إنه لم يُستَدْعَ شاردُ الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي والمكان الخَضِر الخالي » [2] . فهم يريدون أنّ المناظر الطبيعية من مثل المياه الجارية والجبال والأرض المُعْشَوْشِبة الخضراء الخالية من شأنها أن تحركَ عواطف الشعراء وتهيِّىءَ لهم بيئة صالحة يواتيهم فيها الشعر سهلاً ذَلولا .

ومن هذا القبيل ما حُكِيَ عن كُثَيِّر الشاعر ، فقد قيل : يا أبا صخر كيف تصنع إذا عَسُرَ عليك قولُ الشعر ؟ قال : أطوف في الرّباع المَخْلِيّة

---

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة ج ١ ص ٨٠ – ٨١ ، وريِّض الشعر : السهل منه .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص : ٧٩ . والشرف : المكان العالي ، والمكان الخضِر : الذي تكسوه الخضرة .

والرياضِ المُعْشِبة ، فيسهلُ عليّ أرْصَنُه ، ويُسرع إليّ أحسنه »[1] .

وكان جرير إذا أراد أن يُؤَبِّد قصيدةً صنعها ليلاً : يُشعلُ سراجَـــه ويعتزل ، وربما علا السطحَ وحده فاضطجع وغطّى رأسه رغبـــة في الخلوة بنفسه . يحكي أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير ، والتي يقول فيها :

فغضّ الطرفَ إنكَ من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا

ورُوِي أن الفرزدق كان إذا صعُبتْ عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخَرِبة الخالية، فيعطيه الكلامُ قيادَه .

وسئل ذو الرُّمّة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر : فقـــال : كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه ؟ قيل له : وعنه سألناك ، ما هو ؟ قـــال : الخلوة بذكر الحبيب ... فهذا لأنه عاشق .

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزّتني الأريحية[2] .

وقال ابن قتيبة : « وللشعر أوقات يُسرع فيها أَتِيُّه ، ويسمَح فيها أَبِيُّه : منها أولُ الليل قبلَ تَغَشّي الكَرَى ، ومنها صدرُ النهار قبلَ الغداء ، ومنها يومُ شربِ الدواء ، ومنها الخَلْوة في الحبس والمسير . ولهـذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكُتّاب »[3] .

---

(١) الشعر والشعراء : ج١ ص٧٩ . والرباع : جمع ربع وهو المنزل والدار بعينها ؛ والخلية : الخالية.

(٢) ارجع في كل ما ورد هنا من أقوال عن عمل الشعر وشحذ القريحـــة إلى كتاب العمدة لابن رشيق ج ١ ص : ١٧٨ .

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ج١ ص : ٨١ ، والأتيّ : السيل ، والأبيّ هنا : المستعصي من الكلام .

فهذه الأقوال تعطي صورة لنوع المثيرات التي كان يلجأ إليها الشعراء على اختلاف طبائعهم وعاداتهم ، من أجل شَحْذِ قرائحهم وتحريك عواطفهم عندما يعزُب عن خاطرهم شارد الشعر ويستعصي عليهم استدعاؤه .

*

فالعاطفة التي هي عنصر هام من عناصر الأدب قد عرف العربُ معناها دون اسمها ، كما عرفوا بواعثَها ودواعيَها والمثيراتِ التي تَهيجها وتستدعيها لأداء دورها في صنع الأدب شعراً كان أم نثراً .

والناس ليسوا سواء من حيث العاطفة . فمنهم مشبوب العاطفة وبليدها . وهذه العاطفة هي لُبُّ الفنون وعمادها ، وهي الشرقة التي تُرينا ما تنطوي عليه النفوس من ألم وأمل .

والعاطفة في الأدب هي التي تضفي عليه صفة الدوام والبقاء . وهي لا تتغير إلاّ قليلاً ، وإذا تغيَّرت كان التغيّر في أشكالها دون أساسها . وعلى العكس من ذلك العلم ، فهو خاضع للعقل ، والعقل سريع التغيير .

وللصلة بين الأدب والعاطفة مظاهر تتجلى في الأديب ، وفي القارىء أو السامع ، وفي منابع الإنتاج الأدبي من البيئة والفطرة . فهي للأديب مبعث لخواطره وشاحذٌ لإنتاجه ، وهي للقارىء أوتار حساسة يجد في رنينها ونغماتها المعانيَ الحافزة ، وهي للإنتاج الأدبي كالشَّذَى يُعطِّر أرجاءه ، أو كالماء العَذْب النمير تنبعث عنه الحياة .

ولكن لا ينبغي أن يُفهم من ذلك أن العاطفة وحدَها هي التي يجب أن تتحكم في جميع ألوان الأدب ، ذلك لأن للأدب اتجاهاتٍ شتى وطرائقَ مختلفةً . ومع ذلك فالأدب العاطفي له مكانته في الحياة ، إذْ أنَّ الوجدان هو محور الحياة الخُلُقية ، وهو كما علمنا مبعث آلامنا وآمالنا ، ومنبع مسرّاتنا وأحزاننا ، وعليه ترتكز روابطنا الاجتماعية والصِّلات النفسية بين بني الإنسان .

وفوق ذلك نجد الوجدانَ ، والعاطفةُ نوعٌ منه، عاملاً عظيم الأثر في تقدير الجمال وتذوقه ، وله شأن في تكوُّن الذوق السليم. وإلى جانب ذلك له دور كبير في توجيه تفكيرنا وحياتنا ، وفي حفز البواعث النفسية التي تدفع إلى العمل ، وإن العواطف النبيلة هي شعارُ الإنسانية ، وغايةٌ من غاياتها السامية .

وقد مر بنا أن بعض الأدباء العرب حصروا العواطف الشعرية أو العاطفة الأدبية في أربعة : الرغبة والرهبة والطرب والغضب . كذلك حاول آخرون إرجاع المشاعر والعواطف إلى شيء واحد ، وقالوا : إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال ، كأنما يريدون أن يقولوا إن كل العواطف التي يثيرها الأدب مرجعها جميعاً إلى الشعور بالجمال .

والقائلون بهذا يذهبون في تحديد الجمال إلى مدى بعيد ، وهم يعرّفونه بأنه اللذة التي تَحدُث من إدراك صفات الشيء سواء أكان هذا الشيء امرأة أو شعراً أو حركة أو عملاً أو غير ذلك .

وهناك من أرجعوا كل العواطف الأدبية إلى المشاركة في الحياة ، على أساس أن ما يزيدنا شعوراً بالحياة يزيدنا لذة وما يُضعف ذلك يشعرنا بألم .

والآن ... كيف نقيس عنصر العاطفة في الأدب ؟ هل نقيس العاطفة في العمل الأدبي بمقدار إثارتها لعواطف الجمهور؟ إن هذا المقياس لا ينهض دليلاً على جودتها ، إذْ كثيراً ما تثار عواطف الناس بشيء لا قيمة له،وإنما تثار عواطفهم عادة بأشياء لا دخل لها في رفع مستوى العمل الأدبيّ من مثل جِدّة الموضوع أو جِدّةِ الشكل .

وهذه الجدة قد تسترعي النظر إلى العمل الأدبي شعراً أو نثراً ، وتثير الانفعال ، ولكن إثارة الانفعال شيء وقتي لا يدوم.وقد تكون إثارة العواطف الأدبية ناشئة عن موضوع من موضوعات الساعه دينياً أو سياسياً أو اقتصادياً ، حتى إذا فتر هذا الموضوع فتر العمل الأدبي الذي قيل فيه .

وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مقياساً صحيحاً فما المقياس الصحيح الذي نقيس به العاطفة كعنصر من عناصر الأدب...؟ الواقع أن هناك أكثر من مقياس صحيح يستطيع الناقد أن يقيس به العاطفة الأدبية . من هذه المقاييس :

(١) صدق العاطفة أو صحتها :

ولبيان المراد من هذا المقياس نذكر أن هنـــاك فرقاً كبيراً بين التقريرات العلمية والتعبير العاطفي . فالقضية العلمية تـُثبت صدقـَها أو كذبها عن طريق التحقيق العلمي بالمعنى الدقيق للفظة التحقيق ، كما يفهمها العالِم في مختبره .

أما صدق التعبير العاطفي فمعناه أولاً قبولـُنا هذا التعبيرَ قبولاً عاطفيـــاً لتوافقه مع موقف من مواقفنا العاطفية . وبعد ذلك قبولنا الموقف العاطفيَّ ذاته الذي يتضمنه التعبير .

وعلى هذا يكون المرادُ بصدق العاطفة أو صحتهـــا أن تنبعث من أسباب صحيحة غير زائفة . فإذا أردنا أن نقوّم عاطفة في نـَصٍّ أدبيٍّ فإن أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو : هل العاطفة التي يثيرها هذا النص أصيلةٌ طبيعية ؟ وهل نجمت عن أسباب صحيحة ؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب كانت العاطفة صادقة ، وكانت كفيلة أن تولـّد انفعـــالات أصيلة صحيحة تجعل النصَّ الأدبيَّ مؤثراً ، وباعثاً في نفوس القراء عواطف كالتي قامت في نفس صاحبه . أما إذا كان الجواب بالنفي فإن العاطفة تكون زائفة مهما حاول الأديب أن يظهرها في ثوب جميل من صنعته الشعرية .

وإذن فالشاعر الجيد هو الذي يثير العواطف بقَدَرٍ ويبنيهـــا على أساس عميق . أما إذا غالـَى في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية ، فإن شعره يكون ضئيل القيمة مهما استحسنه الناس .

والمقارنة بين النصين التاليين في الرثاء توضح لنا الفرق بين عاطفة صادقـــة وأخرى زائفة .

هذا أبو فراس الحمداني يبلغه نبأ وفاة أمه حسرةً عليه وهو أسير في بلاد الروم فيرثيها بقصيدة منها :

أيا أمَّ الأسير سقاكِ غيث — بكُرْهٍ منك ما لَقِيَ الأسيرُ
إذا ابنك سار في بَرٍّ وبحرٍ — فمن يدعو له أو يستجير ؟
حرام أن يبيتَ قريرَ عين — ولؤمٌ أن يُلِمَّ به السرورُ !
إلى من اشتكي ؟ ولمن أناجي — إذا ضاقت بما فيها الصدورُ ؟
بأيِّ دُعاءِ داعيةٍ أُوَقّى؟ — بأي ضياء وجهٍ أستنيرُ ؟
بمَن يُستدفَعُ القدَرُ المُوَفّى؟ — بمَن يُستفتَح الأمر العسير ؟

وهذا المتنبي يقول من قصيدة في رثاء والدة سيف الدولة :

مشى الأمراء حوْلَيها حُفاةً — كأن المَروَ من زِفِّ الرئال[1]
وأبرزت الخُدورُ مخبَّآتٍ — يضعن النِّقس أمكنةَ الغَوالي[2]
أتتهنَّ المصيبةُ غافلاتٍ — فدمع الحُزن في دمع الدَّلال
ولو كان النساء كمن فقدنا — لفُضِّلَتِ النساءُ على الرجال
وما التأنيثُ لاسم الشمس عيبٌ — ولا التذكيرُ فخرٌ للهلال

فأبيات أبي فراس تنمُّ عن عاطفة صادقة مبعثها الحزن العميق لوفاة أمه

---

(١) المرو : حجارة بيض براقة ، والزف : صغار الريش ، والرئال : جمع رأل ، وهو ولد النعام .

(٢) النقس : المداد ، والغوالي : جمع الغالية : أخلاط من الطيب يُتضمخ بها.

لغلبة الحسرة عليها بسبب أسره . إنها أبيات تثير في القارىء عاطفة الرثاء للشاعر والتعاطف معه في مصابه .

أما أبيات المتنبي فما أبعدها عن صدق العاطفة ، فالشاعر لا يصدر فيها عن حزن عميق أصيل ، وإنما هو حزن مصطنع متكلف . وكل ما في الأمر أن هذه الأبيات بل القصيدة كلها لا تخرج عن كونها ضرباً من المجاملة لسيف الدولة . ولهذا فهي لا تهزنا ولا تثير فينا عاطفة رثاء أو أسىً .

«٢» قوة العاطفة وحيويتها :

ومقياس القوة والحيوية هو في الواقع أهم مقاييس العاطفة ، ولكنه يلي في الترتيب الطبيعي المقياس السابق . فإذا استوثقنا من صدق العاطفة وعُرِض علينا نَصٌّ أدبيٌّ سألنا أنفسنا : هل حرّك هذا النص عواطفنا وأثار مشاعرنا ؟ هل وسّع نظرنا وأحيا قلبنا ؟ وهل استمدت عاطفتُنا قوةً جديدة من العاطفة التي تموج فيه ؟ إن كان الجواب بالإيجاب كان النصُّ أدباً قوياً مؤثراً .

فنحن من خلال قول المتنبي مثلاً :

إذا غامرتَ في شرف مَرُومِ فلا تقنعْ بما دونَ النجومِ

فطعمُ الموت في أمرٍ صغيرٍ كطعم الموت في أمرٍ عظيمِ

نسمع صوت عاطفة الشاعر قوياً مُدَوّياً يهيب بنا صُعُداً إلى عظائم الأمور. فهذه العاطفة القوية الدافقة المتوهّجة تهزنا ، وتقوّي من عاطفة الشجاعة والإقدام فينا ، وتُجرّئُها على الاستماتة في سبيل أسمى الغايات وأشرفها. وما دام الإنسان غيرَ مخلّد ، وأنه ميت لا محالة ، فخير له إذن أن يموت شريفاً على أن يحيا ذليلاً .

وليس المراد بقوة العاطفة ثورتُها وحدّتُها وجَيَشانُها ، فرُبَّ عاطفةٍ

هادئة رزينة تكون أبعد أثراً وأقوى إيحاء لأصالتها وعمقها .

يقول المتنبي في معرض العزاء :

سُبِقْنا الى الدنيا فلو عاش أهلُها ... مُنِعْنا بها من جيئةٍ وذُهوبِ
تَملكها الآتي تَملُّكَ سالبٍ ... وفارقها الماضي فراقَ سليبِ

فالعاطفة هنا هادئة رزينة ، ومع ذلك فهي تؤثر في عواطفنا غاية التأثير . وكأن الموت هو الوسيلة الوحيدة التي بها يُخلي الراحلُ مكاناً للقادم ، ولولا الموت لَغَصَّت بنا الدنيا وضاقت علينا الأرض بما رَحُبَتْ . وما أشد ما تؤثر في عواطفنا هذه الصورة التي نرى فيها الدنيا تنتقل من قوم إلى قوم ، فيتملّكها الحيُّ تملُّكَ السالب ، ويتخلّى عنها الميّتُ تخلّيَ المسلوب !

ويقول المتنبي أيضاً :

مُلِثَّ القَطْرِ أعْطِشْها رُبُوعا ... وإلَّا فاسْقِها السُّمَّ النقيعا [1]
أسائلُها عن المُتَدَيِّريها ... فلا تَدْري ولا تُذْري دموعا [2]

فالعاطفة هنا عاتية مُدمِّرة ، لا لشيء إلاّ لأن الربوع التي راح الشاعر يسائلها عن ساكنيها أين ذهبوا لم تجبه إلى ما يريد ولم تساعده على البكاء ! ولهذا نراه في ثورة عنيفة يطلب إلى السحاب الدائم المطر أن يُعطِش هذه الربوع ، وإنْ لا يُعطِشْها فَلْيَسْقِها السُّمَّ النقيع في الماء !

فالمقارنة بين العاطفة في هذين النصّين ترينا أن قوتها ليست في عُنْفها الظاهري ، وإنما هي في الأثر العميق الذي يظل يفعل فعله في النفوس !

---

(١) الملث : الدائم المقيم ، والقطر : المطر .
(٢) المتديرها : المتخذيها داراً ؛ وتذري دموعاً : تلقيها .

وإذا كان الأمر كذلك فما مقياس هذه القوة في العاطفة ؟ أنقيسها بمدى استمرارها أم بدرجة الأثر أو التأثير الذي تحدثه في النفوس أم بمقدار ردّ الفعل العاطفيّ لدى القارىء أو السامع ؟

من الصعب وضع مقياس واحد مضبوط نقدّر به العواطف المختلفة لأسباب شتى أهمها : الاختلاف الظاهر بين طبائع العواطف في درجة القوة ، وكذلك اختلافُ طبائع الناس وأمزجتهم في العاطفة التي تهيجهم . فإنسان تثيره عاطفة السرور،وآخر عاطفة الحزن ، وثالث عاطفة الحب أو البغض وهكذا ...

لهذا يفضل النقاد تقديرَ كل عاطفة على حدة ، وعلى حسب طبيعتها ومقدار تأثيرها . وكل ما يقولونه هو أن العاطفة القوية هي التي تبثُّ من قوتها قوةً في النفوس مهما يكن باعثها .

وتعتمد قوة العاطفة على طبيعة الأديب ورهافة حِسّه وتجاربه الشخصية والمبادىء والقيم التي يعتنقها أو يُنكرها . فالأديب لكي يثير شعور القارىء أو السامع يجب أن يكون هو قويّ الشعور في أدبه . وقد يكون حَسَنَ الأداء والتعبير قويّ الخيال ثم يخطئه التوفيق لنقص في قوة عاطفته .

كذلك تعتمد قوة العاطفة على قوة الأسلوب ؛ فالأديب قد يستطيع أن يؤديَ أفكاره إلى سامعيه أو قارئيه ، ولكنه لا يستطيع أن يؤدي عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب. ومن الشعراء والأدباء مَن مُلِئوا شعوراً وعواطف قوية ولكنهم لم يُمنَحوا أسلوباً ينقلون به عواطفهم إلى القارىء أو السامع .

فأداء الفكرة يرجع إلى الأسلوب وحظه من البلاغة والتأثير ، أما أداء العاطفة فيرجع إلى مدى نجاح الأديب في الإفصاح عنها ، أو في إخراجها بمقدار ما يُحسُّها من حيث القوةُ والحرارة والنبض من غير زيادة أو نقصان .

*

(٣) ثبات العاطفة واستمرارها :

كذلك تقاس العاطفة أيضاً بثباتها واستمرارها . وهذا يعني بقاءَ أثرها في نفوس القارئين أو السامعين زمناً طويلاً . والأعمال الأدبية تتفاوت في ذلك ، فبعضها يؤثر تأثيراً وقتياً والبعض الآخر يبقى أثره فعّالاً في النفوس إلى أمد طويل .

وثبات العاطفة في القطعة الأدبية يعني أن تثير شعوراً متجانساً مسلسلاً ، أي أن تكون هناك وحدة فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة تجمع بينهما حتى لا يكون الانتقال فجائياً .

والاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور في القصائد الطوال ، ومن أيسرها في القصائد القصار ، كما هو الشأن في الشعر الغنائي . ولهذا يقال : إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية ، لما تتميّز به من وحدة العاطفة .

(٤) تنوع العاطفة :

وقد تقاس العاطفة بمقدار تنوّعها وسعة مجالها ، وهذا التنوع يأتي من كثرة التجارب التي تجعل في استطاعة الأديب إذا تعرض لنوع من العاطفة أن يفتنّ في التعبير عنها ، وأن يصرّف القول فيها تبعاً لتنوع طبيعة الموضوعات التي التي ترتبط بها أياً كانت .

ففي الشعر مثلاً نجد أن الشعراء الموهوبين هم وحدهم الذين يقدرون على إثارة العواطف المختلفة ، وذلك لعلمهم بخفايا الطبائع البشرية المتعددة ، وقدرتهم على التعمق في أغوار النفوس ليبيّنوا حقيقتها وكُنهها ويكشفوا مكانها . ولهذا كان لا بُدّ للأديب أن يكون واسع المعرفة جَمّ المشاعر ، قد جرّب الحياة خيرها وشرّها وذاق حلوها ومرّها .

(٥) سمو العاطفة :

وهذا المقياس يعني نوعَ العاطفة ودرجتَها من حيث رفعتُهـــا أو ضعتها . والقول بأن للعاطفة درجات يستلزم بأن هناك عواطف سامية وأخرى وضيعة . وإذا كان ذلك كذلك فكيف نميّز بين هذين النوعين من العواطف ؟

لم يتفق النقاد على الإجابة عن هـذا السؤال وإن اتفقوا على القول بتفاوت العاطفة في الدرجة . والأدب على اختلاف صوره واشكاله معرِض كبير لأشتات العواطف ، معرِض نلتقي فيـــه بعواطف تثيرها موسيقى الشعر ، وعواطف تثيرها معانيه ، كما نلتقي فيه بأدب يثير لذة حسية ، وأدب أرقى يثير شعوراً أخلاقياً يمَسُّ الحياة ويبعث على ترقيتها . وعلى هذا فأسمى العواطف الأدبية هي التي تحيي الضمير وتزيد حياة الناس قوة .

من ذلك يتضح أن الأدب الراقي هو ما يثير فينا انفعالاً وميلاً إلى الحيـاة الراقية ، ولن يكون الأدب راقياً إلا إذا كانت له صفة أخلاقية ، وكان قادراً على تنمية طبائعنا وإثارة مشاعرنا الصحيحة لا المريضة .

ومن النقاد من ينفي عن الأدب الصفة الأخلاقية ويزعم أن قيمته هي في قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية .

فالأديب ليس واعظاً يبشر بالأخلاق ، وليس له وظيفة إلاّ أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها ، وإلاّ أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير وشر ، وبما فيها من حادّ الشهوات أو معتدلها . والأديب أياً كان لا يستطيع كلما همّ بعمل أدبي أن يتوقف ليسائل الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا .

ذلك هو منطق القائلين بأن الأدب للأدب ولا شيء غيرُ ذلك ، أما القائلون بأن الأدب للحياة فيجيبون بأن الأدب يشرح الحياة لا لذاتها بل لغاية تتمثل في ترقية المشاعر لا إضعافها ، فإذا حاول إفساد العواطف مُنِـع من ذلك .

وهم بهذا القول لا يُضيّقون على الأديب أو يحجُرون على حريته ، فللأديب

الحقُّ كلُّ الحق في أن يعبر بحرّية وطلاقة عما يعتمل في نفسه من خواطر وأفكار شريطة أن يثير مشاعر مشروعة .

أجَلْ له – إذا شاء – أن يمثل في أدبه الرذيلة على ألا يدعوَ إليهـــا أو يزيّنَها أو يثير المشاعر التي تُغري بارتكابها .

ومن الأدب ما يبلغ درجة عالية من الإجادة والإتقان والكمال الفني، ولكنه بمضمونه يحمل على الاستهتار بالقِيَم الأخلاقية والاجتماعية . فمثل هذا الادب يحكم عليه بأنه من الناحية الفنية أدب جيد ومن الناحية الأخلاقية أدب رديء .

ومن الأدب كذلك ما يثير في النفس كل معاني الطموح والتسامي والجِدّ في الحياة ، ومنه ما يغرس في النفس بذورَ التشاؤم واليأس من الحياة والإنسان أو يصور الرذائل واللذات الحسية صوراً خلاّبة تتخاذل النفوس أمام سلطان إغرائها ، فلا تملك إلاّ أن تتنافس فيها وتتهالك عليها .

فالنوع الأول من الأدب ناشيء عن عاطفة صحيحة قوية ثابتة ، أما النوع الثـــاني فناشيء عن عاطفة مريضة . ومن أمثلة هذا النوع شعراً قول المعري في أبناء آدم :

يا ليت آدمَ كان طلّق أُمّهم   أو كان حرّمها عليه ظِهارُ (١)

ولدَتهم في غير طُهرٍ عاركٌ   فلذاك يُفقَدُ فيهمُ الأطهـارُ (٢)

وقول مجنون ليلى معبراً عما يعانيه من جراء عشقه لصاحبته ليلى :

---

(١) الظهار : أن يقول الرجـــل لامرأته : « أنتِ عليَّ كظهر أمي » . وكان ذلك في الجاهلية تحريماً مؤبداً . وقد حرم الاسلام هذا الظهار وأوجب فيه الكفارة .

(٢) العارك : الحائض .

أنا الناحلُ المهمومُ والقائمُ الذي ... أراعي الثريَّا والخليُّون نُوَّمُ
أظل بحزن دائم وتحسُّرٍ .. وأشرب كأساً فيه سُمٌّ وعَلقمُ

وكذلك قول أبي نواس :

أَلَا فاسقني خمراً وقلْ لي: هي الخمرُ ... ولا تسقني سِرًّا إذا أمكن الجهرُ
ولا خيرَ في فتكٍ بغير مجانةٍ ... ولا في مجون ليس يتبعه كفر
بكل أخي قَصْفٍ كأنَّ جبينَه ... هلالٌ وقد حفَّتْ به الأنجمُ الزُّهر [1]

... ...

فقمنا إليه واحداً بعد واحد ... نجرِّرُ أذيالَ الفسوق ولا فخر

ومن أمثلة الشعر النابع من عاطفة صحيحة ثابتة قول أبي تمام مادحاً :

خدمَ العُلَا فخدمْنَه وهْي التي ... لا تخدُم الأقوامَ ما لم تُخدَمِ
وإذا انتهى في قُلَّةٍ من سؤدُدٍ ... قالت له الأخرى: بلغتَ.. تقدَّمِ [2]

---

(١) القصف : اللهو والعبث والمجون .
(٢) قُلَّة كل شيء : رأسه وأعلاه ، والقلة : أعلى الجبل . السؤدُد والسودَد : الشرف .

الخيـــال

ذكرنا في الفصل الخاص بعلاقة الأدب بعـــلم النفس أن الإدراك الحسي هو أساس العمليات العقلية ، وأنه يعني الفهم أو التعقـّل بواسطة الحواس .

كذلك ذكرنا أنه عن طريق الإدراك الحِسّي ينشأ التصوّر ، وهو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيهـا بزيادة أو نقصان أو تغيير أو تبديل . وعن التصور ينشأ التخيـّل أو الخيالُ أحدُ عناصر الأدب التي هي موضوع بحثنا في هذا الفصل .

والخيال كالماء والهواء ضروري للإنسان ولا غِنىً له عنه ما دامت الحياةُ حياةً والإنسانُ إنساناً . وإنمـــا كان الأمر كذلك لأن الخيال نشأ في النفس الإنسانية بحكم هذا العالـَم الذي عاش ويعيش فيه الإنسان ، وبدافع الطبــع والغريزة الإنسانية الكامنة وراء الميول والرغبات . وما كان منشؤه الغريزة ومصدره الطبع فهو حيٌّ خالد ...

والإنسان الأول حينما بدأ يستعمل الخيال في كلامه لم يكن يفهم منه هــذه المعانيَ الزائدةَ عن الحقيقة التي نفهمها ونسميها « المجاز » . ولكنه كان يستعمل الخيال وهو واثق من أنه قد قال كلاماً حقيقياً .

فهو حينما كان يقول مثلاً : « ماتت الريح » و « أقبل الليل » و « تنفـّس الصبح » لم يكن يعني منه معنى مجازياً ، وإنما كان يعني أن الريح قد ماتت حقاً ، وأن الليل قد أقبل حقاً ، وأن الصبح قد تنفـس حقاً .

هكذا كان الإنسان الأول ينفخ من روح الحياة فيما حوله من مظاهر الطبيعة على نحو يوافق مشاربه وطبيعة تلك المظاهر ، حتى إذا ما استفادت « أنسَ الحياة » وأصبحت تشاركه في بأسائه ونَعمائه على ما خُيِّل له أخذ يؤلِّهها .

وإذا نظرنا إلى الدور الذي يؤديه الخيال وجدنا أن الإنسان يلجأ إليه ، إما للاستعانة به على فهم مظاهر الكون وتعابير الحياة، وإما لإظهار ما في نفسه من معنى لا يُفصح عنه الكلام المألوف . وأولُ هذين الأمرين هو أقدمهما نشوءاً في النفس الإنسانية ، لأن الإنسان أخذ يتعرّف ما حوله أولاً ، حتى إذا جاشت بقلبه المعاني أخذ يعبر عنها بالألفاظ والتراكيب .

وعندما مارس الإنسان كثيراً من تجارب الحياة وزادت تبعاً لذلك قدرته التعبيرية عما يريد أحس بدافع يدفعه إلى الأناقة في القول والخلابة في الأسلوب، فكان هذا النوع الجديد من الخيال ، هذا النوع الذي عمَد إليه الإنسان مختاراً فكان منه المجازُ والاستعارةُ والتشبيهُ وغيرُها من فنون الصناعة وصياغة الكلام .

*

وملكة الخيال قوة لا بد منها للأديب أيًّا كان ، وهي ذات قيمة كبيرة في الأدب إن لم تكن أقوى الملكات . وكل أنواع الأدب محتاجة إلى الخيال يلوّنها ويبث فيها حياة وحركة ويلقي عليها ظلاً جميلاً . وكلما رَقِيَ الموضوع الأدبي كانت حاجته إلى الخيال أوضح ، ولعل الشعرَ والقصةَ طويلةً أو قصيرة هما أكثر أنواع الأدب حاجة إليه .

وللخيال صلة قوية وارتباط كبير بالعواطف ، ولهذا فكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قويٍّ يُعين على إظهارها وروعتها ويزيد من درجة تأثيرها ، وبالتالي إن ضعف أيٍّ منهما يؤثر أثراً كبيراً في ضعف الآخر .

ولكن ما هو هذا الخيال الذي قلنا عنه ما قلنا حتى الآن ؟ إن الخيال في

حقيقة أمره ملكة غامضة لا يمكن تحديد مفهومها تحديداً جامعاً مانعاً . وكل ما يمكن هو معرفة ملكة الخيال بأثرها .

فالناس يقولون مثلاً عند سماع بيت أو أبيات لأحد الشعراء « هـذا خيال واسع » أو هذا تخيُّل بديع » فيفهم السامع لهذه الكلمات أو ما يماثلهـا أن لصاحب هذا الشعر قدرةً على سبك المعاني وصوغها في صورة بديعة .

ولو قالوا مثلاً : « هذا خيال مريض » أو « ما أضيق هـذا الخيال ! » أو « ما أسخف هـذا التخيُّل » فهم السامع أنْ ليس للشاعر قدرةٌ على إخراج المعاني في صور شائقة مبتكرة !

فهذا المعنى الذي يخطر إلى الذهن عند سماع تلك الجمل وأمثالها يصحُّ لنا أن نأخذه ونشرح به معنى الخيال فنقول : « هو قوة تتصرف في المعاني لتنتج منها صوراً بديعة . وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقَّتْها عن طريق الحسّ أو الوجدان ، فليس في إمكانها أن تُبدع شيئاً من عناصر لم يسبق للمتخيِّل معرفتُها » .

ويعتمد الخيال على قوة التذكُّر وهو تداعي المعاني وخطورُها على الذهن بسهولة ، فبعد أن تتراءى الصور للخيال بوسيلة التذكر يستخلص منها ما يلائم الغرض ويطرح ما زاد على ذلك ، وبهذا تُفصَل الخواطر عن أزمنتهـا أو عمّا يتصل بها مما لا يتعلق به القصد من التخييل ، ثم يتصرف الخيال في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهرَ في شكل جديد .

وقد سبق الكلام عن تداعي المعاني وأنواع الخيال في الفصل السابق فليُراجَع في مكانها من الكتاب ، وحسبنا أن نورد هنا طائفة أخرى من الأمثلة نُلقي بها مزيداً من الضوء والوضوح على تداعي المعاني الذي يُغذّي الخيال بالتجارب ويؤثر في الانتاج الأدبيّ ...

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

*

ذكرنا من قبل أن عوامل تداعي المعاني تنحصر في ثلاثة هي : التشابه ، والتضاد أو التباين ، والاقتران المكاني أو الزماني .

(١) فمن تداعي المعاني بعامل التشابه مثلاً قول الشاعر :

كم وجوهٍ مثلِ النهارِ ضياءً   لنفوسٍ كالليل في الإظلامِ

فالوجوه الكثيرة المضيئة تستدعي إلى ذهن الشاعر « النهار » ، وذلك لما بين المعنيين من تماثل وتشابه في أمر خاص هو هنا الضياء . وكذلك النفوس الكثيرة التي تنطوي على الحقد الأسود تستدعي إلى ذهن الشاعر « الليل » ، لما بين المعنيين من تماثل وتشابه أيضاً في أمر خاص هو هنا الإظلام .

ومنه كذلك قول الشاعر :

حملتُ إليه من لساني « حديقةً »   سقاها الحِجا سَقْيَ الرياضِ السحائبُ

فالشعر المزهر البهيج الذي سقاه الحِجا واستمد منه قِوامه قد استدعى إلى الشاعر « حديقة » سقاها المطر ، لما بين المعنيين كذلك من تماثل وتشابه في أمر مُعيَّن هو الجمال في كُلٍّ .

فالخيال هو الذي لمح المشابهة التي بين الوجوه والنهار ، وبين النفوس المظلمة والليل ، وبين الشعر والحديقة ، ولهذا نراه يلتقط المشبه به في كل تشبيه هنا من بين عديد التجارب المُستكنَّة في الحافظة ، ثم يقترحها على العقل ويتضافر معه في تأليف هذه الصور المؤثرة النابضة بالحياة والجمال .

وعلى عامل التشابه هذا يقوم فن التشبيه وفن الاستعارة اللذين هما أوسع مضمارٍ تتسابق فيه قرائح الشعراء والكُتّاب .

(٢) والتضاد أو التباين من عوامل تداعي المعاني واستحضارها ، فالصور

التي يكون بينها تضاد أو تباين لا يكاد بعضُهـا يتخلف عن بعض . فمن تخيل « الحُب » خطر له معنى « البغض » ، ومَن مرَّتْ على باله « الشجاعة » انساق إليه معني « الجُبن » ، وهكذا ...

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر :

إذا نحن سِرْنا بين شرقٍ ومغربٍ   تحرَّكَ يقظـانُ التراب ونائمُهْ

فهنا نرى أن « اليقظان » قـد استدعى إلى الخاطر المعنى المضاد له وهو « النائم » ، وكذلك الشأن في قوله : « بين شرق ومغرب » .

وقد أدخل البلاغيون في وجوه الوصل بين الجملتين ما يقوم بينهما من« التضاد في المعنى » ، وذلك كما في قوله تعالى : « إنَّ الأبرارُ لفي نعيم وإن الفُجَّارَ لفي جحيم » وقوله تعالى أيضاً : « فليضحكوا قليلاً وليَبكوا كثيراً » .

(٣) ومن تداعي المعاني بعامل الاقتران المكاني أو الزماني أنَّ ذكرَ مكانٍ أو زمان معين من شأنه أن يستدعيَ إلى الذهن الأحداثَ التي وقعت فيه .

ومن أمثلة الوقائع التي تُتذكَّرُ عندما يخطُر بالبال مكانُهـا قولُ ابن الرومي :

وحبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ   مآربُ قضَّاها الشبابُ هنالكا

إذا ذكروا أوطانَهم ذكَّرتْهمُ   عهودَ الصِّبا فيها فحَنُّوا لذلكا !

فذكْرُ الرجال لأوطانهم يذكِّرهم بأعزّ مراحلِ حيـاتهم وهي عهودُ الصِّبا التي لا تكاد تُطيف بأذهانهم حتى تستيقظ في نفوسهم عاطفةُ الحنين إليها.

ومن أمثلة الوقائع التي تتوارد على الخاطر عند مجرد ذكر زمانها قول الخنساء في رثاء أخيها صخر :

يذكِّرُني طلوعُ الشمسِ صَخراً   وأذكرُه بكلِّ مَغيبِ شمسِ

فالخنساء خصّت هذين الوقتين بالذكر لأنهما مظهران لعملين عظيمين من أعمال أخيها صخر ؛ إذ كان يغدو للغارة التي هي مظهر الشجاعة عند طلوع الشمس، ويَقْري الضيوف ويقدم لهم الطعام عند الغروب .

ومن هذا الوجه نشأت الكنايةُ وبعضُ المجاز المرسل . أما الكنايةُ فلأنها الدلالةُ على المعنى باسم ما يلازمه في الخارج . وصحّ هذا نظراً إلى أنّ حضورَ المعنى الموضوعِ له اللفظُ في الأصل يستدعي حضورَ لازمِهِ في الذهن ، كقول الحصين بن الحمام :

تأخرتُ أستبقي الحياةَ فلم أجدْ لنفسي حياةً مثلَ أن أتقدما

ولسنا على الأعقابِ تَدمَى كلومُنا ولكنْ على أقدامنا تقطُر الدّما

فالمعنى الذي أراد الشاعر أن يفيده هنا هو ثباتُه وثباتُ قومه في مواقف الحرب ، وأن الفزعَ من الموت لا يدفع بهم إلى عار الهزيمة .

وقد عبّر عن هذا المعنى بأن دماءهم لا تقع على أعقابهم البتّة ، وهذا يستلزم أنهم لا يُعطون العدوّ ظهورهم حتى ينالها بسيوفه . كما أن معنى قَطْرِ الدماءِ على أقدامهم يستدعي إلى الذهن لازم هذا المعنى ، وهو أنهم يستقبلون العدوّ بوجوههم ثابتين صامدين حتى ينتصروا أو يموتوا مِيتةَ الأبطال .

وأما بعض أنواع المجاز المرسل فكإطلاق الجزء على الكل ، والحالّ على المحلّ ، والسبب على المسبب ، وعكسها . فالجزء مقترن بالكل، والحالُّ مقترن بالمحل ، والسبب مقترن بالمسبب ، وذكر أيٍّ من هذه أو عكسِها يستدعي إلى الخاطر قرينَه .

ومن أمثلة ذلك : « الإسلام يحثُّ على تحرير الرقاب » ، فالمقصود من « الرقاب » أشخاص العبيد لا رقابُهم ليس غيرُ ، فأُطلِق الجزءُ وأريد الكل .

ومنها قول شاعر يرثي معن بن زائدة :

أَلِمَّا على « مَعْنٍ » وقولا لقبره ... سقتك الغوادي مَرْبَعاً ثُمّ مَرْبَعا[1]

فقد أطلق الشاعر الحالّ وهو « مَعْنٌ » وأراد المحلّ الذي حلّ فيه بعد وفاته وهو القبر .

ومنها « رعينا الغيث » أي المطر ، والغيث لا يُرْعى ، وإنما يُرعَى « النبات » الذي كان الغيث أو المطر سببَ ظهوره .

ومُفاد كلّ ذلك أن ذهن المخاطب ينتقل إلى المعنى المراد حيث كان بينه وبين المعنى الحقيقي مناسبةٌ تقتضي تقارُنَهما في الذهن ، لأن إدراكهما كان في زمن واحد ، كما هو الشأن في الجزء والكل والحالّ والمحلّ ، أو على التعاقب كالسبب مع المسبب .

*

اختلاف الأفكار في تداعي المعاني :

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأفكار في تداعي المعاني تختلف من شخص لآخر ، وذلك نظراً لاختلاف الناس في ميولهم ومشاربهم وتجاربهم المستمدة من واقع حياتهم . فكل معنى يستدعي لصاحبه ما هو ألصق بميله وأقرب إلى عمله .

وسبب ذلك أن الدواعي والعواطف لها شأن فيما يتوارد من المعاني على البال . فالطمع أو الحاجة أو الرهبة مثلاً تستدعي من المعاني ما يَمُتُّ بصلة إلى المديح أو الاستعطاف .

---

(١) ألمّا عليه : أنزلا به ، والغوادي : جمع غادية وهي السحابة تنشأ غدوة ، أو مطرة الغداة ، والمربع : اسم مشتق من أربعة . والمعنى سقتك الغوادي أربعة أيام متوالية ثم أربعة أخرى متوالية ، فهو دعاء بكثرة السقيا للقبر .

وعاطفة الحُبّ تستدعي المعانيَ الغزلية ، والحزنُ يستدعي معانيَ الرثاء أو الشكوى ، والإعجاب بالنفس أو العشيرة يستدعي معانيَ الفخر والحماسة ، وهكذا ...

وسبب آخر يتمثل في البيئة الخاصة التي يعيش فيها كل إنسان ويستمد منها تجاربه الشخصية . فالناشىء في بيئة النعيم والترف يتوارد على خاطره من المعاني ما لا يتوارد على خاطر مَن شبّ على حالٍ من الفقر والبؤس .

والأفكار التي تحضر في نفس الحَضَريّ غير الأفكار التي تحضر في نفس البَدَويّ ، والمقيم في مناطق باردة ينساق إلى خياله ما لا يدخل في خيال المقيم في مناطق حارة .

فكلمة « الشتاء » مثلاً تقترن في ذهن الأول بصورة الثلج وتستدعيها، وليس بين الشتاء والثلج أي اقتران واتصال بذهن الثاني ، لقلّة مشاهدته للثلج أو عدمِ وقوعِ نظره عليه طوال حياته .

يقول ابن المعتز في صفة الهلال :

فانظرْ إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلته حُمولةٌ من عنبرِ (١)

ويقول ابن الرومي في صفة الرُقاقة :

ما أنسَ لا أنسَ خبّازاً مررتُ به يدحو الرقاقة وَشْكَ اللمح بالبَصَرِ
ما بين رؤيتها في كفّه كُرَةً ... وبين رؤيتها زهراءَ كالقمرِ
إلّا بمقدار ما تنداحُ دائرةٌ في صفحة الماء يُرمَى فيه بالحجرِ (٢)

فابن المعتز يرى الهلال فيستدعي لخاطره في حالة التشبيه زورقاً من الفضة

---

(١) ديوان ابن المعتز ص : ٢٤٧

(٢) كتاب العمدة : ج ٢ ص : ٢٢٥ ،تنداح دائرة : تتسع وتمتد.

مُثقلاً بحمولة من العنبر . وابن الرومي يرى الرقاقة في كفِّ الخباز كرةً ، ثم سرعان ما يراها بيضاء مستديرة كالقمر ، فتستدعي هذه الصورة إلى خاطره في حالة التشبيه دائرة ظهرت على صفحة الماء بفعل حجر أُلقِيَ فيه .

فهذان المثالان يصوران اختلاف الأفكار في تداعي المعاني بسبب اختلاف البيئات التي يتقلَّب فيها الناس . فابن المعتز الذي وُلِدَ وعاش في بيئة الخلفاء يصف ماعونَ بيته وأثاثَه . ولهذا فهو إذ يرى الهلال ويلتمس له مشبَّهاً بـه فسرعان ما يتنقَّل خيالُه بين بيئته المترفة ويستخرج منها صورة زَوْرَقٍ من فضة محمل بالعنبر !

أما ابن الرومي الذي تختلف بيئته الخاصة عن بيئة ابن المعتز فإنه إذ يرى الرقاقة بيضاء مستديرة كالقمر ، لا يسعفه خياله بشي يشبهها من وقائع بيئته غيرِ دائرة ظهرت على صفحة الماء بفعل إلقاء حجر فيه !

*

فنون الخيال :

والخيال يتصرف في المعاني التي تختزنها الحافظة على وجوه شتى طبقاً لمقتضيات الأحوال ومتطلَّبات التعبير . ومن هذه الوجوه :

(١) **تكثير القليل :** وذلك كقول المتنبي في وصف جيش الدُّمُستق :

خميسٌ بشرقِ الأرضِ والغربِ زحفُه
وفي أُذُنِ الجَوْزاء منه زمازمُ [(١)]

(١) الخميس : الجيش العظيم ، وسُمِّي بذلك لأن له ميمنةً وميسرة وقلباً وجناحين . والزحف : التقدم ، وأصله المشي مع تثاقل . والجوزاء : نجمان معترضان في جوز السماء أي وسطها ، والزمازم : الأصوات التي لا تُفهَم لتداخلها ، وأصل الزمزمة : صوت الرعد ، أراد الأصوات المتداخلة .

وقولِ عمرو بن كلثوم مفتخراً :

ملأنا البر حتى ضاق عنّـــا   وظهرُ البحر نملؤُه سفينـــا

فجيش الدمستق مهما كثُر عددُه لا يمكن أن يزحمَ الأرض ويملأَها من شرقها إلى غربها ، كما أن الأصواتَ المنبعثةَ من تحركات هذا الجيش مهما علَت واشتدت لا تستطيع أن تبلغ عِنان السماء . ولكن خيال الشاعر الذي يبغي الاشادة بسيف الدولة يعرض امام اعيلنا جيش عدوه هكذا قوياً للايحاء بان سيف الدولة الذي هزمه لا بد انه اقوى منه .

وكذلك الشأن بالنسبة لبيت عمرو بن كلثوم . فالذي صنعه خياله أنه تجاوز في الإخبار بكثرة قبيلته وسفنها حدّ الحقيقة ، وأن نشوة الفخر والاعتزاز دفعته إلى تخيُّل أن البَرّ قد ضاق عنهم ، وأن البحرَ قد ازدحم بسُفُنِهم .

(٢) تكبير الصغير : وذلك كقول بشر بن خازم يصف وقعته مع الأسد حين صرعه بضربة من سيفه :

فخرَّ مُضَرَّجاً بدمٍ كـأني   هدمتُ به بنـــاء مُشْمَخِرّا

فقد تخيل الشاعر عندما هَوَى الأسدُ إلى الأرض أن بناءً شامخاً قد انهار وتهدم . فالخيال هو الذي بلغ بجثة الأسد إلى أن جعلهـــا في العِظَم بمقدار بناء شامخ .

ومثله قول بشر بن ربيعة الخَثْعَمِيّ في وصف معركة :

عَشِيَّةَ وَدَّ القومُ لو أنَّ بعضَهم   يُعـــارُ جناحَيْ طائرٍ فيطيرُ

إذا ما فرغنـــا من قراع كتيبةٍ   دَلَفْنا لأخرى كالجبالِ تسيرُ

فالكتيبةُ التي يتراوح عددها من مائة إلى ألف من الرجال قد بلغ بها خيال

الشاعر من جهة الضخامة والعِظَم مبلغ الجبال . فالخيال إذ يكبِّر الصغير على هذا النحو إنما يبغي أن يرتب على ذلك أموراً تُعلي من شأن الصغير ، كإسناد الشجاعة إليه كما في هذين المثالين ، حيث يُرينا الأول منهما فارساً يصرع أسداً بلغ من العِظَم بمقدار بناء شامخ ، وحيث يرينا الثاني جماعة تقارع كتيبة كالجبال ضخامة ثم تنتصر عليها .

(٣) **تصغير الكبير** : ومن أمثلة ذلك قول الأعشى :

فلو أنَّ ما أبقيتِ مِنِّي مُعلَّقـــا   بعُودِ ثُمامٍ ما تأوَّدَ عُودُها[١]

وقول المتنبي :

كفى بجسمي نحولاً أنني رجلٌ   لولا مخـــاطبتي إياكَ لم ترني

ومنه كذلك قول البارودي :

انظرْ إليَّ تجدْ خيالاً باليـــاً   تحت الثياب يكاد أنْ لا يُنْعَتَا

فالأعشى في عتابه لصاحبته يريد أن يُنهِيَ إليها بأنه لم يظفر من حبها إلاّ بالمرض والسَّقَم ، ولكن سرعان ما يتدخل خياله في هذا الموقف فيرينا الشاعر من شدة ما ناله من الحب نحيف الجسم هزيلاً إلى الحد الذي لو تعلق بعودٍ من نبات الثام الرَّخْوِ الضعيف ما تأوَّد واهتز لشدة ضآلته وخِفَّتِه !

والخيال في بيت المتنبي أخذ يستصغر الجسم حتى ادَّعى أنَّ مخاطبته للناس هي التي تهديهم إلى مكانه فيبصرونه . ولولا مخاطبتُه لَبَقِيَ محجوباً عن أعين الناس وإن وقف قبالتهم !

---

(١) الثُّمام : نبت ضعيف له خوص أو شبيه بالخوص . وربما حُشِيَ به وسُدَّ به خَصَاص البيوت .

كذلك الخيال في بيت البارودي هو الذي يجعلنا لا نرى أمامنا رجلاً ، بل خيال رجل أو شبح رجل بالٍ إلى الحد الذي يصعب معه نعتُه أو وصفُه !

فالخيال إذ يتدخل في مثل هذه المواقف ويَعمِدُ إلى تصغير الكبير ، إنما يبغى من وراء ذلك أن يثير فينا بعض العواطف ، كعاطفة الشفقة والرثاء لحال الكبير الذي ردّتْه أحداث الدهر صغيراً .

(٤) **تخيُّلُ ما هو معنويٌّ في صورة المحسوس** : ومن أمثـلة ذلك قول الشاعر :

مررتُ على المروءة وهْيَ تبكي فقلتُ : علامَ تنتحبُ الفتـاةُ ؟
فقالت : كيف لا أبكي وأهلي جميعـاً دون خلقِ الله مـاتوا ؟

فقد تخيل الشاعر « المروءة » وهي أمر عقليٌّ معنويٌّ في زِيِّ فتاةٍ تبكي فأسند إليها البكاء وأجرى بينه وبينه هذا الحِوار .

ومنه قول المتنبي :

وما الموتُ إلّا سارقٌ دَقَّ شخصُه يصول بلا كَفٍّ ويسعى بلا رِجْلِ

فالمتنبي يتخيل الموتَ وهو أمر معنوي في صورة سارق دقّ شخصُه يصول دون كفٍّ يُظهرها ، ويسعى دون رِجْلٍ ينقلُها ، فلا يُدرَى كيف يأتي ، وكيف يعصف بالأرواح ويسرقها من الأجساد !

(٥) **تخيل المحسوس في صورة المحسوس** : ومن ذلك قول البارودي :

وقد ماجتِ الأغصانُ بين يدِ الصَّبَا كما رفرفتْ طيرٌ بأجنحةٍ خُضْرِ
كأن الندى فوق الشقيق مَدامعٌ تجول بخَدٍّ أو جُمانٍ على تِبْرِ [1]

(١) الشقيق : ورد أحمر في وسطه سواد، وهو ينبت في الجبال ، والتبر : فتات الذهب الخالص .

فخيال البارودي يتمثّل أغصان الأشجار التي يؤرجحها نسيمُ الصَّبَا في صورة طيور مرفرفة بأجنحة خُضْر ، كما يرى قطرات الندى فوق ورد الشقيق الأحمر في صورة دموع تنحدر على خَدٍّ ، أو صورة حبّات الفضة على فُتات الذهب الخالص .

(٦) **تخيل المعقول في معنى المعقول** : والمراد بالمعقول هنا المعنوي ، وذلك كمن يتخيل المذلة في معنى الكفر ، فقال :

أمطري لؤلؤًا جبالَ سَرَنْدِيـ ... بَ وفيضي جبالَ تَكْرورَ تِبْرَا

منزلي منزلُ الكرامِ ونفسي ... نفسُ حُرٍّ ترى المذلّةَ كُفْرا

وكتخيُّل ابنِ الرومي " دَبيبَ المكر الخفي " في معنى دَبيبِ الملال وسريانه في قلب حبيبين مستهامين ، أو في معنى مسير القضاء في ظُلَم الغيب وذلك إذ يقول من قصيدة يعاتب بها صديقاً :

لكَ مَكرٌ يَدِبُّ في القوم أخفَى ... من دبيبِ الغِذاءِ في الأعضاءِ[١]

أو دَبيبِ المَلالِ في مُستَهامَيْـ ... نِ إلى غايةٍ من البغضاءِ[٢]

أو مَسيرِ القضاءِ في ظُلَمِ الغَيْـ ... بِ إلى مَن يُريده بالتَّواءِ[٣]

(٧) **الحوار والقصص** : ومن فنون الخيال عقد محاورة أو إنشاء قصة

---

(١) دَبَّ دبيباً : مشى مشياً خفيفاً على هِنة ، وهو دبيب غير محسوس .

(٢) الملال : السآمة . والمستهامان : الحبيبان الهائم أحدهما بالآخر . والبغضاء : شدة الكراهة . وسريان الملل في المستهامين حتى ينتهي بهما إلى البغض من أخفى الخفيات .

(٣) التَّوَى والتَّواء : الهلاك . يعني أو مثل سير القضاء والقدر إلى من يقصده في خفاء الغيب ليُلحق به الهلاك .

تهدف إلى مَغزىً أدبيٍ أو سياسيٍ أو أخلاقيٍ . وقد كان الأدباء وما زالوا يستعينون بالخيال في إجراء حوار بين اثنين أو أكثر ، أو في خلق شخصيات قصصية لا وجود لها في عالم الواقع .

ويدخل في هذا الضرب كثير من أشعار الغزل التي يخترع فيها الشاعر محاورات بينه وبين صاحبته ، أو يصف فيها طيف الخيال أو ما أشبه ذلك .

ومن أمثلة المحاورات الغزلية التي يلعب فيها الخيـال دوراً كبيراً معظمُ شعر عمر بن أبي ربيعة ومَن نحا منحاه ، وذلك كقول عمر :

وغَضيض الطَّرْفِ مِكسالِ الضُّحَى أحورِ المقلة كالرِّيم الأغَنّْ[1]

مَرَّ بي في نَفَرٍ يَحْفُفْنَــــهُ مثلمـا حَفَّ النصارى بالوَثنْ

راعني منظرُه لمَّـــا بَدَا ... رُبَّمـا أرتاعُ بالشيء الحَسَنْ[2]

قلتُ: من هذا ؟ فقالت: بعضُ مَنْ فَتَنَ الله بكم فيمَن فتنْ

بعضُ مَن كان أسيراً زَمنـــاً ثمَّ أضحَى لهواكم قـد مجَنْ[3]

قلتُ حقًّا ذا ؟ فقـــالت قولةً أورثَتْ في القلب هَمًّا وشجَنْ

قلت : يا سيدتي ... عَذِّبيَني قالتِ : اللهمَّ عذِّبني إذَنْ !

أما وصف طيف الخيال فمنه قول البحتري :

(١) غضيض الطرف : فاتر الجفن ، والرِّيم : الظبي ، الأغن : ذو الغنة .
(٢) راعني : أخافني .
(٣) مجَن : خلط الجد بالهزل . والمجون : ألاّ يبالي الانسان بما يصنع . وأصل المجون صلابة الشيء وغلظه ، ثم قالوا للذي يهزل « ماجن » لصلابة وجهه وقلة استحيائه .

إن رَيًّا لم تَسْقِ رِيـاً من الوصـ ... ـل ولم تدرِ ما جَوَى العُشّاقِ [1]

بعثتْ طيفَهـــا إليّ ودوني ... وَخْدُ شهرين للمهارِي العِتاقِ [2]

زار وَهْناً من الشآم فحَيّـا ... مستهاماً صَبًّا بأرضِ العِراقِ

فقضى ما قضَى وعاد إليهـــا ... والدُّجى في بُرودهِ الأخلاقِ [3]

قد أخذنا من التلاقي بحَـظٍّ ... والتلاقي في النومِ عِدْلُ التلاقي [4]

*

جودة الخيال : من المسَلّم به أن النفوس تختلف بفطرتها في سلامة الذوق وقوة التذكر ، ولهذا السبب يكون ما نراه من تفاوت في جودة الخيال .

ومن المسَلّم به أيضاً أن تجاربَ الإنسان الذاتية وتردُّدَ نظره في مظاهر بيئته وحقائقِها لها تأثيرها في جودة الخيال وتوسيع مجال انطلاقاته .

فامتلاء ذاكرة الأديب أيًّا كان من المناظر والمشاهد والصور المختلفة التي لا حصر لها تجعله أغزرَ مادةً ، حتى إذا عرَض له معنى يتطلب أداؤه قدراً من الخيال فإنه يجد من مخزون ذاكرته ما يساعده على بلوغ غايته .

وللمدنية أثرها في ترقيق الخيال وتهذيبه وخصوبته ، ومن السهل على سبيل المثال التفريق بين الصور التي ينشئها الخيال البدويُّ والتي ينشئها الخيال الحضريُّ .

هذا علي بن الجَهْم الشاعرُ العباسيُّ يخطر له وهو مقيم في البـادية أن يمدح الخليفة المتوكل فلا يجد خيالُه شبيهاً للممدوح في الوفاء والشجاعة غيرَ الكلب

---

(١) رَيّا : اسم امرأة ، (٢) الوخد : إسراع البعير ، أو سرعة الخطو في السير .

(٣) البرود : الثياب ، جمع بُرد ، والأخلاق : القديمة البالية .

(٤) عِدل التلاقي : أي في الحقيقة أو اليقظة .

والتَّيْس ، وذلك حيث يقول :

أنتَ كالكلب في حفاظك للعَهْـ ـدِ وكالتَّيْسِ في قِراع الخُطوبِ

وينزح الشاعر نفسه من البادية إلى بغداد، فيعبُّ خيالُه من محيط الحضارة الزاخر بكل شيء في عاصمة الخلافة ، ثم يُخرِج لنا صوراً تغلب عليها سيماء الحضارة كقوله :

الوردُ يضحكُ والأوتار تَصْطَخِبُ والنايُ يندُب أشجاناً ويَنتحبُ
والراحُ تُعرَضُ في نَوْرِ الربيع كما تُجلَى العروسُ عليها الدُّرُّ والذهبُ
وكلما انسكبتْ في الكأس آونـةً أقسمتُ أنّ شعاعَ الشمس ينسكبُ [1]

وكقوله أيضاً في الحنين إلى موطنه الأول في البادية :

يا رحمتـــا للغريب في البلد النّـا زح مـــاذا بنفسه صنعا ؟
فارق أحبابَـــه فما انتفعوا بالعيش مِن بعده ولا انتفعا ! [2]

فمن هذه الأمثلة نرى التفاوت في جودة الخيال بحكم التفاوت والاختلاف في البيئات التي يستقي منها الخيال ويحلّق في أجوائها .

والحرية من الأمور التي تؤثّر كذلك في جودة الخيال ، فالشاعر كالطائر لا يطيب له الغناء والتغريد إلا إذا شعر بأن الجو الذي يعيش فيه يَتنفَّسُ حريّةً وأمناً وطلاقة .

في مثل هذا الجو الحر الطليق ينشط الخيال المُنتعش ويطلُع على الوجود بأروع الصور التي تؤثر في النفوس بما يسري في نسيجها من الحيـاة والحركة ،

---

(١) الأغاني : ج ٢ ص ٢٣٢ (٢) وفيات الأعيان لابن خلكان : ج ١ ص ٤٩٨

ومن نَبْضِ العاطفة ودِفْئِها ...

أما الخيال الذي يعيش فَزِعاً في ظل الحرية المقيدة المهددة بفعـــل الظلم والاستبداد والخوف وما أشبه ، فإنــه قلّ أن ينشط للعمل الخلاّق ، وهو إن فعَلَ فلن يكون إنتاجُه غيرَ صور جامدة كالدمى ، لا تثير إلاّ الأسى والرثاء!

المعـــاني

المعاني هي العنصر الثالث من عناصر الأدب الأربعة ، وهو قِوام كل أنواع الأدب وإن كانت قيمتها تختلف من نوع إلى آخر .

ففي بعض أنواع الأدب يكون للمعاني قيمة أكبر ، كما هو الشأن في كتب النقد وكتب التاريخ الأدبية والحكم والأمثال . فالغرض الأول من موضوعات مثل هذه الكتب ليس اللذةَ والإمتاعَ وإثارةَ العواطف، وإنمـــا هو الإخبارُ بالحقائق وأداءُ المعاني على وجه تكون فيه غزيرة دقيقة واضحة .

فأنواع الأدب التي تعتمد أكثر ما تعتمد على العقل يُتطلب منهـا أن تعطيَ من الحقائق أكثر ما تستطيع ، وأن تؤديَها بدقة ، وأن تَستعملَ في أدائهـــا أوضحَ السُبُل حتى يسهلَ فهمُها . وهي لا تُعَدُّ أدبية إلا بمقدار ما يستطيعه الـكاتبُ من مَزْج المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر .

هذا بالنسبة لأنواع الأدب التي يكون للمعاني فيها أكبرُ قيمة ، أما الأنواع الأخرى التي تُعَدُّ أدباً صرفاً ويكون القصدُ الأولُ منها إثارةَ العواطف كالشعر والقصص ، فإن مراعاةَ المعاني والحقائق فيها أمرٌ ثانوي وإن لم تكن قليلةَ القيمة ، لأنها على الرغم من كل شيء تُعَدُّ من مقوماتها .

وقد رأينا فيما سبق أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت قائمة

على أساس صحيح من الحقـــائق . وكذلك الشعر الذي يمثّل أكبر وأهم أنواع الأدب الصرف ، إنما يقاس إلى درجة كبيرة بما فيه من معان ترتكز عليهـــا العاطفة .

وإذا كان الأمر كذلك كان الشاعر الكبير هو من اتسعت تجـــاربه في الحياة ، وكان لديه علم عميق بكثير من الأشياء وحقائق الوجود التي تحيط به . وربُّ شاعرٍ من هذا الطراز أثّر بشعره في الحيـــاة الإنسانية أكثر من تأثير الفيلسوف فيها بفلسفته .

وليس ضرورياً في هذا النوع من الأدب أن يكون ما فيه من المعـــاني والحقائق جديداً مبتكراً ، كما هو الشأن في العلوم الأخرى. ذلك لأن الابتكار في الأدب لا يعني أن يطرق الأديب موضوعاً غيرَ مسبوق أو يعثر على فكرة لم تخطر على بال غيره .

إنما الابتكار الأدبي أن يتناولُ الأديب الفكرة التي قد تكون مألوفةً للناس فيسكب فيها من عاطفته وخياله وفنه مـــا يجعلها تنقلب خلقاً جديداً يبهر العين ويُدهش العقل ، أو أن يعالجَ الموضوع الذي كاد يبلى بين أصابع السابقين من طول تداول استعماله فإذا هو يضيء بين يديه بروح من عنده .

ونحن في أدبنا القديم نجد في الشعر معنى البيت الواحد وموضوعَه يتنقلان من شاعر إلى شاعر ، ويلبَسان في كل زمن حُلـَّةً وصياغةً حتى اختلف النقـاد فيمن يفضلون: أهو أوّلُ مَن طرَق الفكرة والموضوع؟ أم خير منه من صاغها وأجراها على الألسُن وأتاح لها الانتشار والذيوع ؟

ومن أمثلة ذلك تـَصَرُّف الشعراء في مدح أهل الجود والعطاء . هذا مسلمُ ابنُ الوليد يقول في ممدوحه :

أخٌ ليَ يعطيني إذا مـا سألتُه ولو لم أُعرِّضْ بالسؤال ابتدانيا

ويلتقط منه هذا المعنى أبو العتاهية فيقول :

وإنّا إذا ما تركنا السؤالَ فلم نبغِ نائلَه يَبتدينا

وإنْ نحن لم نَبغِ معروفَه فمعروفُه أبداً يَبتغينا

ويأخذه عنه أبو تمام فيقول :

فأضحتْ عطاياه نوازعَ شُرَّدًا تسائلُ في الآفاق عن كل سائلِ

ثم يجيء المتنبي فيعبر عن ذات المعنى بقوله :

وعطاء مالٍ لو عداه طالبٌ أنفقتَه في أن تلاقي طالبا [١]

فأبو الطيب المتنبي يقول هنا لممدوحه : إذا لم يأتك طالب أنفقت مالك في البحث عن طالب تعطيه . وما من شك في أن كلاً من مسلم وأبي العتاهية وأبي تمام قد أجاد في تصوير معناه ، ولكن أبا الطيب قد زاد عليهم بقوله : « لأنفقتَه في أن تلاقيَ طالبا ».

حقاً إن مسلم بن الوليد هو أول من طرق الفكرة هنا ، ولكن أبا الطيب هو الذي جدّد فيها وزاد عليها وأحسن صياغتها وأتاح لها الذيوع . وليس هذا الضرب من الابتكار بالمطلب اليسير ، فما أشق الإتيان بجديد في موضوع ليس بجديد .

وعلى ذكر الحقائق أو المعاني ودورها في الأدب نذكر أن وظيفة الأدب ليست في أن يعلّمَ الحقائق ، إنما وظيفته أن ينتفعَ بالحقائق ويهيج بها عواطف الناس ويجعلَهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل .

---

(١) عداه طالب : تجاوزه .

وإنه لَيُعَدّ أديباً كبيراً من استطـــاع أن يوسّع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ، وأن يجعلنـــا نشعر بهذه الحقائق شعوراً تاماً ، ويحملنّنا على العمل بمقتضاها.

*

والمعنى يكاد يكون أهمّ عناصر الأدب ، إذ لو لم يكن لدى الأديب ما يقوله لما كان هناك أدب البتة . وإذا اتخذنا أدبنا مثالاً وجدنا أن نقاد العرب قد بحثوا فيه المعنى الشعري بحثاً مستفيضاً ، وقاسوه بمقاييس شتى منها :

(١) مقياس الصحة والخطأ :

فهم يطلبون أول ما يطلبون في المعنى أن يكون صحيحاً لا خطـأ فيه من ناحية الحقائق أو واقع الحياة أو المدلول اللغوي .

وكان النقاد بالتفاتهم إلى هذه الجوانب المتصلة بالمعنى يَدْعُون الشعراء إلى التعمق في ثقافتهم حتى يسلم شعرهم من الضعف اللغوي .

ومن أمثلة الخطأ للجهل بالحقائق قول رؤبة بن العجّاج :

كنتم كمن أدخل في جُحْرٍ يداً فأخطأ الأفعى ولاقى الأسودا

جعل الأفعى دون الأسود وهي فوقه في المَضَرّة[1] .

ومن الخطأ المخالف للواقع والطبيعة قول الحَكَم الخُضَري .

كانتْ بنو غالب لِأُمّتِهـــا كالغيث في كل ساعـــةٍ يَكِفُ

---

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ج ٢ ص ٥٧٩ . والأفعى : الحية ، وفي لسان العرب : الأسود أخبث الحيّات وأعظمها وأنكاها .

فليس المعهود أن يكون الغيث أو المطر واكفاً في كل ساعة [1] .

ومن الخطأ اللغوي قول البحتري :

تشُقُّ عليه الريحُ كلَّ عَشيَّةٍ   جيوبَ الغمامِ بين بِكْرٍ وأيِّمِ

فقد ظنَّ البحتريُّ أن الأيم هي من ليست بكراً ، فجعلها في البيت ضد البكر ، مع أن الأيم من النساء هي التي لا زوجَ لها بكْراً كانت أو ثيباً ، ومن الرجال من لا امرأة له [2] .

*

(٢) مقياس الطرافة :

ومن النقاد من يستجيد المعنى ويقيسه بمقدار ما فيه من طرافة ، أي نُدرة وغرابة . وتتمثل هذه الطرافة في إدراك الشاعر لجوانب المعنى الخفيـة غير المطروقة والتعبير عنها .

وعن ذلك يقول ابن قتيبة : « وقد يُختار - الشعرُ - ويُحفَظ لأنه غريب في معناه ، كقول القائل في الفتى :

ليس الفَتَى بفتًى لا يُستضاءُ به   ولا يكون له في الأرض آثارُ

وكقول آخر في مجوسِيٍّ :

شهدتُ عليكَ بطيب المُشَاشِ   وأنكَ بحـرٌ جوادٌ خِضَمْ

وأنك سيِّدُ أهـل الجحيم   إذا مـا تَرَدَّيْتَ فيمن ظلَمْ

(١) نقد الشعر لقدامة : ص ١٥٦ ، ويكف : يقطر ويتساقط .

(٢) لسان العرب : ج ١٢ ص ٣٩

قَرِينٌ لِهَامَانَ في قَعْرِها وفرعونَ والمُكتَنَى بالحَكَمْ[1]

ومن الطرافة تحسين القبيح ، كقول أبي الأسود الدؤلي :

يلومونني في البخل جهلاً وضِلَّةً وَلَلبخلُ خيرٌ من سؤال بخيلِ

وقول شاعر آخر يُزَيِّنُ المشيب :

لا يَرُعْكِ المشيبُ يا ابنةَ عبدالـ له فالشيبُ زينةٌ ووَقارُ

إنما تحسنُ الرياضُ إذا ما بسمتْ في خلالها الأزهارُ

ومن الطرافة أيضاً تقبيح الحسن كقول أبي الأسود الدؤلي في ذم الشباب :

غدَا منكَ في الدنيا الشبابُ فأسرعا وكان كجارٍ بَانَ يوماً فودَّعا

فقلتُ له : أدْبِرْ ذَميًا فإنني قتلتُك عِلْماً قبل أنْ تتصدَّعا

جنيتَ عليَّ الذنبُ ثم خذَلْتَنِي عليه فبئس الخَلَّتانِ هما معا

وكنتَ سَراباً مَاصِحاً فتركتني رهينةَ ما أجني من الشرِّ أجمعا[2]

*

(٣) مقياس الوفاء بالمعنى :

من صحة المعنى عند نقاد العرب أن يُوَفِّيَه الشاعرُ حقَّه وأن يأتيَ به كاملاً

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٨٦ . المشاش : الأخلاق ، وهامان : وزير فرعون الأول ومن أعوانه المقربين ، والحكم : أبوجهل بن هشام ، وأصل كنيته « أبو الحكم ». والمجوس : عَبَدَة النار .

(٢) حماسة البحتري : ص ٢١٨ ، أدبر : ذهب وولّى . ومصح الشيء : ذهب وانقطع .

غيرَ منقوص . ولذلك نراهم عند تطبيقهم لهذا المقياس يأخذون في اعتبـــارهم فنوناً بلاغية مختلفة بها يتم المعنى ويستوفي كل ظلاله . وتوضيحاً للأمر نورد فيما يلي أهم هذه الفنون مع وجه البلاغة فيها .

أ ــ **التتميم** : وهو أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع شيئاً من الأحوال التي تتمُّ به صحته وتكمُل معه جودتُه إلاّ أتى به [1] .

ولبيان أثر هذا « التتميم » في تحسين المعنى وصحته وبلاغته نقارن هنا بين بيتين لطرَفة بنِ العبد وذي الرُّمّةِ في معنى واحد . هذا طرَفة أراد أن يدعوَ لديار صاحبته بالسُّقْيَا فلم يجد تعبيراً عن معناه خيراً من قوله :

فسقى ديارَكِ غيرَ مفسدِهــــا صوبُ الربيعِ وديمــةٌ تَهْمِي

فقوله : « غيرَ مفسدِها » فيه تتميم للمعنى بما يفيد أنه يدعو لديار صاحبته بأن يَسقيَها الغيثُ أو المطرُ بالقدر المطلوب، لا بالقدر الذي يزيد عن حاجتها فيصيبُها بالتّلفِ والإفساد . فالتتميم بهذا الاحتراس من البديع حقاً !

وأراد ذو الرُّمّةِ أن يعبر عن المعنى نفسه فقال :

ألَا يا اسْلَمِي يا دارَ « مَيٍّ » على البِلَى ولا زال مُنْهَلاً بجرعائكِ القَطْرُ [2]

فذو الرُّمّةِ هنا يدعو لدار صاحبته « مَيٍّ » بالسلامة وبأن يظل المطر يَنْهَلُ ويَنْصَبُّ على جرعائها انصباباً شديداً. وهذا بالدعاء على دار صاحبته أشبهُ منه بالدعاء لها ؛ لأن القطر إذا انْهَلَّ فيها دائماً فسَدت . وهـذا العيب

(١) انظر نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص٩٨

(٢) الجرعاء والأجرع : الأرض ذات الحزونة تشاكل الرمل ، وقيل : هي الرملة المستوية لا تنبت شيئاً . والقطر : المطر .

الذي وقع فيه الشاعر ناشيء من أنه لم يُتمّ معناه ولم يتحرّز فيه كما فعل طرَفة .

ب – **التكميل**: وإذا كان التتميم عند البلاغيين يرد على المعنى الناقص فيتمّه ، فإن « التكميل » يرد على المعنى التام فيُكمله ، إذ الكمال أمر زائد على التمام . ومن أمثلة التكميل قول كُثيِّر عَزة :

لو أنّ عَزّةَ حاكمتْ شمس الضحى   في الحسن عند مُوَفّقٍ لَقَضَى لها

فقوله : « عند موفق » تكميل بديع للمعنى. ولو أنه قال: « عند مُحَكّمٍ » لَتَمّ المعنى ، ولكنْ في قوله : « عند موفق » زيادة تكميل بها حسُن معنى البيت ، وذلك لأن السامع يجد لهــذه اللفظة من الوقع الحلو والأثر العَذْب في النفس ما ليس للأولى .

ج – **الايغال** : وهو أن يستكمل الشاعر معنى بيته بتمامه قبل أن يأتي بالقافية ، فإذا أراد الإتيان بها ليكون الكلام شعراً أفاد بها معنى زائداً على معنى البيت .

ومن أمثلة ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر :

وإنّ صخراً لتأتمُّ الهداةُ بــه   كأنه عَلَمٌ في رأســه نارُ

فمعنى البيت هنا تام من غير القافية التي هي «في رأسه نار » ووجودها زيادة في المعنى لم تكن له قبلهــا . فالخنساء لم ترض لأخيها أن يأتم به جُهّال الناس حتى جعلته يأتمُّ به أئمــة الناس ، ولم ترض تشبيهه بالعَلَم وهو الجبل المرتفع المعروف بالهداية حتى جعلت في رأسه ناراً لمزيد الأرشاد والهداية. فهذا «الإيغال» البديـع أكمل معنى المشبه به وهو الجبل وزَوّدَ البيت بقافيته .

د – **التقسيم** : وهو استقصاء الشاعر أقسام المعنى الذي هو آخذٌ فيه قسمة

متساوية تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه .

فالمعنى قد ينقسم إلى اثنين لا ثالث لهما ، أو إلى ثلاثة لا رابع لها ، أو إلى أربعة لا خامس لها ، وهكذا . . .

ومن أمثلة تقسيم المعنى إلى اثنين لا ثالث لهما قول ثابت البناني : « الحمدُ لله وأستغفر الله » ، ولما سئل : لم خصَّهما ؟ قال : لأني بين نعمة وذنب، فأحمد الله على النعمة وأستغفره من الذنوب .

ومن تقسيم المعنى إلى ثلاثة لا رابع لها قول زهير :

وأعلم ما في اليوم والأمسِ قبلَه ولكنني عن علم ما في غدٍ عَمِ

فالبيت جامع لأقسام الزمان الثلاثة ولا رابع لها .

والتقسيم إذا استوعب جميع أقسام المعنى أو جميع أحواله فهو التقسيم الصحيح الذي يُعَدُّ من فنون البديع المعنوي . ولكن التقسيم قد يعتريه بعضُ أمور تُفسده وتنقص من قيمته .

ومن ذلك عدم استيفاء كل أقسام المعنى كقول جرير :

سارتْ حنيفةُ أثلاثاً فثلثُهمُ من العبيد وثُلْثٌ من موالينا

فهو بعد أن ذكر أنهم أقسام ثلاثة ذكر قسمين وسكت عن الثالث، فالقسمة هنا رديئة . قيل : إن جريراً أنشد هذا البيت ورجلٌ من حنيفة حاضر، فقيل له : من أي قسم أنت ؟ فقال : من الثلث المُلْغَى ذكْرُه !

هـ ــ **الاطناب بالاعتراض** : والإطناب في الأصل زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، ويأتي في الكلام على أنواع شتى . منها الإطناب بالاعتراض : وهو أن يؤتى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين في المعنى بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لفائدة سوى دفع الإيهام . ومن هذه الفوائد التنزيه والدعاء والتحسر

والتعظيم والتنبيه على أمر من الأمور ، كقول كُثَيِّر عزة :

لو انّ الباخلين وأنتِ منهم رأوكِ تعلَّموا منكِ المِطالا

فالإطناب بالاعتراض هنا هو في قوله : « وأنتِ منهم » ، وقد بادر به الشاعر للتنبيه على بخل المخاطبة ، وأن الباخلين وهي واحدة منهم جديرون بأن يتعلموا منها التسويف والمِطال .

والاعتراض على اختلاف أنواعه لا يُكمّل المعنى فحسب ، وإنما هو أيضاً يُضفي عليه ظلالاً من الحُسْن . ويمكن إدراك هذه الحقيقة إذا ما قارنا بين المعنى بالاعتراض والمعنى مجرّداً منه .

ولعل ابن الرومي من أكثر شعراء العربية عناية باستيفاء المعنى إلى الحدّ الذي لا يدع فيه مزيداً لمستزيد . وقد أشار ابن خلكان إلى ذلك في معرض حديثه عن ابن الرومي بقوله : « هو صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ، ويُبرزها في أحسن صورها ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره ولا يُبقِي فيه بقية » [1] .



(٤) **مقياس الوضوح والغموض** : وهذا المقياس من أهم مقاييس جودة المعنى الشعريّ . ومرجع ذلك كله إلى الأسلوب ، فوضوح المعنى يستلزم أن يكون الأسلوب الذي يُؤدّى به جارياً على أصول اللغة خالياً من التعقيد بعيداً في ألفاظه عن الغرابة .

فإذا لم يسلم الأسلوب من هذه العيوب فإن الأمر ينتهي بالمعنى الشعري إلى

---

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان : ج١ ص ٤٩٩

حال من الغموض يخفى معه وجهه ويصعب استخراجه ، وبهـــذا تنحط قيمة الشعر ويقل أثره في النفوس .

وقـــد عدّ النقاد المبالغة في استعمال البديع من أسباب غموض الشعر وتعقيده . ويقال إن أول من أفسد الشعر بالاكثار من استعمال البديع فيه مسلمُ ابن الوليد، وأن أبا تمام سلك في البديع مذهبه وأفرط فيه إلى حد جعل النقاد يعيبونه عليه .

وقد علّق الآمدي على ذلك بقوله : « كأنهم يريدون إسرافـــه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها ، حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يُعرَف ولا يُعلَم غرضُه فيه إلاّ مع الكَدّ والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يُعرَف معنـــاه إلاّ بالظنّ والحدس » [1] .

فإسراف الشاعر في استخدام الطباق والجناس والاستعارات البعيدة المأخذ من شأنه أن يوقع القـــارىء أو السامع في حيرة الاهتداء إلى مراد الشاعر من المعاني ، فقد يقصد بلفظـــة الاستعارة أو الطباق أو الجناس معنى غيرَ شائع الاستعمال ، مما يؤدي بمعنى العبارة كلها إلى الغموض والخفاء .

ومن أسباب غموض المعنى كذلك استخدامُ الكلمة في غير ما وُضِعت له أصلاً ، وذلك بتحميلها معنى خارجاً عن مدلولها المتعارف عليه . وقد يكون من الأسباب مخالفةُ القياس والجَرْيُ على غير قواعد اللغة من مثل تأخير الكلمات أو تقديمها عن مواطنها الأصلية ، أو بالفصل بين الكلمات التي يجب أن تتجاور ويتصل بعضُها ببعض .

وربما نشأ الغموض والإبهـــام من صعوبة الوصول إلى المعنى الذي أراده الشاعر . فقد يكون البيت سليم النظم من التعقيد، بعيدَ اللفظ عن الاستكراه،

---

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري : ص ١٢٣ . والحدس : التخمين والتوهم .

لا تشكل كلُّ كلمة فيه بانفرادها على أدنى العامة ، ومع ذلك لا يُعلم مرادُ الشاعر ، وذلك كقول القائل :

فجُنِّبْتَ العَوارَ أبا زُنَيْبٍ وجادَ على محلتك السحابُ

يقول القاضي الجرجاني : « مَن يسمع هذا البيتَ يظنه دعاءً لأبي زُنيب واستسقاءً لأرضه ، وإنما مرادُ الشاعر الدعاءُ عليه أن يُهلِك الله إبلَه فلا يملك منها ما يَعار عليه ، وأن تجود السحابُ على أرضه وهو مملق ، فيشتدُّ أسفُه على ما ذهب مِن ماله إذا رأى الأرض مُخصبةً وسائمةُ الحيِّ راعيةً »[1].

*

وبعد ... فلا يزال هناك مقاييس أخرى المعنى غيرُ ما ذكرنا، مثل مقياس الصدق والكذب ، والشرف والضعة، والمثالية والواقعية ، والابتكار والتقليد، والسطحية والعمق. وهذه سوف نعرض لها أو لأهمها في المباحث الخاصة بالنقد .

أما الآن فلم يبق أمامنا إلا أن ننتقل للكلام عن العنصر الرابع والأخير من عناصر الأدب ، وهو الأسلوب ...

---

(١) الوساطة : ص ٣١٢ . والعَوار : العيب , وقيل : خَرق أو شَقٌّ في الثوب ، وقيل هو عيب فيه ، ما يَعار عليه : ما تدمع عيناه عليه .

الأسلوب

الأسلوب هو العنصر الرابع والأخير من عناصر الأدب ، وقد عرض لتعريفه وتحديد مفهومه بعض كبار الأدباء والنقاد وبلغاء الكُتّاب .

فمنهم مَن عرّفه بأنه الطابع الخاص الذي يطبع به الكاتب كتابته والشاعر شعره والقاصُّ قصته . ومنهم من حدّده بأنه القالَبُ الذي يَصبُّ فيه كل واحد منا فكره وعاطفته ، والمنوالُ الذي تُنسَج فيه التراكيب [1] .

ومنهم من قال بأنه المنهاج الذي ينهجه الاديب في الإفصاح عن فكر يختلج بذهنه أو عاطفة تعتمل في قلبه . وعلى هذا فهو جملة ما يتذرع به الأديب من الذرائع إلى تصوير فكره أو تصوير عاطفته .

ومنهم من عرّفه بأنه طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيارِ الألفاظ على الشكل الذي يرتضيه الذوق ، وتأليفِ الكلام على الوضع الذي يقتضيه العقل .

وهذه الطريقة فضلاً عن اختلافها في الكُتّاب والشعراء تختلف في الكاتب أو الشاعر نفسه باختلاف الفنّ الذي يعالجه والموضوع الذي يكتبه ، والشخص الذي يتكلم بلسانه أو يتكلم عنه .

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١٠٩٩

ولكن الأساليب مهما اختلفت باختلاف الأفراد وتنوعت بتنوع الأغراض، فإنها تتسم جميعاً بسمات واحدة من عبقرية الأمة. ومنطق ذلك أن الصفات المشتركة في آحاد الأمة تتلاقى وتتجمع فتكوّن خصائصها التي تميزها من سواها. وهذه الخصائص نفسُها تنطبع في لغتها فتكون طرازاً عاماً في كل أسلوب.

وعلى قدر ما تكون هذه الخصائص في الأمة تكون قابلية الأساليب للاختلاف. فالصفات القومية في الأمة العربية كانت في جاهليتها شديدة الظهور والعموم حتى لم يكن بين صفات الفرد الخاصة وصفات الجماعة العامة إلا فروق لا تكاد تُلحَظ.

ومن ثَمّ تشابهت أساليب الشعر والخطابة في ذلك العصر فلا تستبين فروقُها الدقيقة إلا للناقد البصير. ومن اختلف أسلوبه من الشعراء الجاهليين فقد اختلف لصفاته الخاصة كأمية بن أبي الصلت وعديّ بن زيد.

فلما جاء الاسلام أخذت هذه الفروق تتضح وتتباين حتى بلغت غايتَها من ذلك في العصر العباسيّ حين صارت اللغةُ العربيةُ لغةَ الإسلام، وصار الأدبُ العربي أدبَ الشرق.

وعلى ذلك فالفنان العبقريُّ هو وحده الذي يستطيع أن يُغلِّبَ صفاتِه الخاصةَ على صفات قومه العامة فيتميز طابعُه ويستقل أسلوبُه.

أما العاديون والمقلّدون من حَمَلة الرواسم [1] وحَفَظة التعابير فتظل أساليبهم نُسَخاً منقولة عن الأصول العامة الموروثة لا يختلف بعضُها عن بعض إلا بمقدار ما تختلف رسائل التجار وكتب الدواوين [2].

من كل ما تقدم يتضح أن الأسلوب خَلْقٌ مستمر: خَلْقُ الألفاظ بواسطة

---

(١) الرواسم: جمع روسم وهو « الكليشيه ».
(٢) دفاع عن البلاغة للاستاذ أحمد حسن الزيات.

المعاني ، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ . ومن ذلك نرى أن الأسلوب ليس هو المعنى وحدَه ولا اللفظَ وحدَه ، وإنما هو مركب فنّي من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقـه . تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المختلفة .

والمراد بالصور إبرازُ المعنى العقلي أو الحسّي في صورة محسة وبالعاطفة تحريكُ النفس لتميل إلى المعنى المعبَّر عنه أو تُنَفّر منه .

ومنهم من قال إن الأسلوب ليس هو الرجلَ نفسَه ، وإنما هو من الرجل نفسه ، أي هو النظام والحركة المودَعين في الأفكار ، وهو طابع الكاتب وتوقيعه على الفكرة .

وبيان ذلك أن الأفكار تكون قبل أن يُفرغها الفنان في قالبه الخاص من الأملاك العامة . فإذا عرف كيف يصوغهـا على الصورة اللازمة الملائمة تصبح ملكاً خاصاً له تسير في الناس موسومة بِوَسْمِه وتعيش في الحياة مقرونة باسمه . فالأسلوب وحدَه هو الذي يُمَلّـِكُك الأفكار وإن كانت لغيرك .

فمن المعاني الشائعة المطروقـة أن المعاملة الكريمة تأسر الكريم وتُطغِي اللئيم . ولكن لما أجاد المتنبي اختيار القالب اللفظي الذي أفرغ فيه هذا المعنى في بيته المشهور :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكتَه وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا

أصبح بهذه الصيغة وهذا الأسلوب من حسناته المعدودة وأبياته السائرة !

وإذن فالقول بأن الأسلوب هو من الرجل نفسه يعني أنـه ملك لصاحبه وخاص به ، وكما أن لكل واحد منا صوتاً خاصاً بـه أو لوناً خاصاً بعينيه ، فلكل واحد منا أسلوب خاص يُعبّر به عن أفكاره وخواطره .

ولمزيد من الايضاح هنا نقول : إن الأسلوب بالنسبة لصاحبه يعني أن يكون

له في لغة عامة مشتركة لهجةٌ خاصة نسيجةُ وحدِها ، على أن تكون هذه اللهجةُ لغةَ كل الناس ولغةَ واحد من الناس في وقت معاً .

*

وجودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجُها في صورة خلاّبة تثير الإعجاب . هذا شوقي يشارك في تكريم « السيد نُصَيْر » البطل العالمي في « حمل الأثقال » سنة ١٩٣٠ فلا يجد ما يكرِّمه به غيرَ قوله :

هـذا زمانٌ لا توسُّط عنده ... يبغي المغامرُ عاليا وجليلا

كُنْ سابقاً فيه أو اِبْقَ بمَعزِلٍ ... ليس التوسُّط للنبوغ سبيلا !

يا قاهرَ الغربِ العتيد ملأتَه ... بثناء مصرَ على الشِّفاه جميلا

قلَّبْتَ فيه يـداً تكاد لشِدَّةٍ ... في الباس ترفع في الفضاء الفيلا !

إن الذي خلق الحديد وباسَه ... جعل الحديد لساعديك ذليلا

قل لي « نُصَيْرُ » وأنت بَرٌّ صادقٌ ... أحملتَ إنسانا عليك ثقيلا؟

أحملتَ دَيْناً في حياتك مَرَّةً ... أحملتَ يوماً في الضلوع غليلا؟

أحملتَ ظلماً من قريب غادرٍ ... أو كاشحٍ بالأمس كان خليلا؟

أحملتَ مَنّاً بالنهار مكرَّراً ... والليلِ من مُسْدٍ إليك جميلا؟

أحملتَ طغيانَ اللئيم إذا اغتنى ... أو نال من جاه الأمور قليلا؟

أحملتَ في النادي الغبيَّ إذا التقى ... من سامعيه الحمدَ والتبجيلا؟

تِلك الحياةُ وهذه أثقالُهـا ... وُزِنَ الحديدُ بها فعادَ ضئيلا !

فالموضوع هنا موضوع عادي ، ولكن شوقي بشاعريته الفذة يسلط عليه أشعة فكره ويجيل فيه خياله ويعالجه بأسلوبه الخاص، وإذا هو موضوع يستهوي النفس ويستميل القلب بعديد الصور الشعرية الرائعة والحكمة البالغة التي استخرجها الشاعر منه .

وقد يخيل لكل منا بعد اطلاعه على هذا النص الشعري أنّ بإمكانه أن يعبر عما تضمنه من معان بأسلوب كأسلوب شوقي ، فإذا حاول عجز .

وهذا هو معنى أن الأسلوب ملك المؤلف لا ينازعه فيه منازع . فالأفكار التي عبر عنها شوقي هنا من الأفكار العامة التي تخطر على بال كل واحد منا ، ولكن الأسلوب السهل الممتنع الذي عرضها فيه شوقي هو أسلوبه الخاص المشتق من ذاته والمطبوع بطابعه والذى لا يستطيع أن يقلده فيه مُقلِّد .

*

وقد أشاد نقادُ العرب بقيمة الأسلوب ، وغالى بعضهم في هذه الاشادة حتى جعل نصيبَ الأسلوب في الفضل أكثرَ من نصيب المعنى ، على أساس أن النفس تتأثر بنظم الكلام وصياغته تأثراً بالغاً .

فالجاحظ مثلاً يردُّ على مَن يفضّل المعنى على الأسلوب بقوله : « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدويُّ والقَرويُّ والمدَنيُّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج وجنس من التصوير »[1] .

ويقول أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين : « ... على أن المعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقيّ والنَّبَطِيّ والزنجيّ ، وإنما

---

(١) كتاب الحيوان للجاحظ : ج ٢ ص ١٢١

تتفاضل الناس في الألفاظ ورَصْفِها وتأليفها ونظمها » .

ويقول أبو هلال أيضاً وهو في قوله هـــذا متأثر برأي الجاحظ السابق : « وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفهـــا العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلوّ من أوَدِ النظم والتأليف »[1] .

ويقول ابن رشيق في كتابه العمدة نقلاً عن بعض العلماء : «إن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق . ولكن العمل على جودة الألفاظ وحُسْنِ السَّبْك وصحةِ التأليف . ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر ، وفي الإقدام بالأسد ، وفي المضاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحسن بالشمس ، فإن لم يُحسِنْ تركيب هذه المعاني في أحسنِ حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة لم يكن للمعنى قَدْر؟ وبعضُهم مثَّلَ المعنى بالصورة واللفظَ بالكسوة ، فإن لم تقابِل الصورةَ الحسناءَ بما يُشاكلها ويَليق بها من اللباس ، فقد بَخَسْتَ حقَّها وتضاءلتْ في عينِ مُبصرها » .

ونحن نرى بين أدباء الغرب من يرى رأي أدباء العرب في هـــذا الموضوع . فهذا أناتول فرانس يقول : « أيُّ الرجال يستطيع أن يفخر بأنه فكَّر في أمر لم يفكر فيه غيره ؟ فالأديب يعلم علم اليقين أن الأفكار ملك للناس بأجمعهم فلا يقدر أحد أن يقول : هذا الفكر لي . الأديب يعلم أن قيمة الفكر بالقالَب الذي يُفرَغ فيه هذا الفكر .

فإفراغ فكرة قديمة في قالب حديث هذا هو الفن كلّه ، وهذا ما يستطيع البَشَرُ إبداعَه وإنشاءه . ليس الفكر ملكاً لمن يُبدعه وإنما هو ملك الذي يُثبّته

---

(١) كتاب الصناعتين : ص ٥٨

في أذهان الرجال »[1] .

ومن الأسلوب المُطْمِع المُمْتَنِع قول البحتري :

أيها العاتب الذي ليس يَرْضَى ... نَمْ هنيئاً فلستُ أطْعَمُ غَمْضَا

إنّ لي مِن هواكَ وجداً قد استهـ ... لكَ نَوْمِي ومَضْجَعاً قد أَقَضَّا[2]

فجفوني في عَبْرَةٍ ليس تَرْقَا ... وفؤادي في لَوْعةٍ ما تَقَضَّى

ياقليلَ الإنصاف كم أقتضي عِنـ ... دَكَ وَعْداً إنجازُه ليس يُقْضَى

أَحيِنِي بالوصال إن كان جوداً ... وأَثِبْنِي بالحُبّ إنْ كان قَرْضا !

فالمعاني في هذا النص الشعري من المعاني المطروقة التي تتوارد على خواطر أدنى العامة في مثل هـــذا الموقف . ولكن انظروا كيف استطاع البحتري بأسلوبه المطمع الممتنع أن يجعل هذه المعانيَ تتراقص على موسيقى الألفاظ التي تنبعث من خلال أسلوبه ونظمه البديع .

وكثيرٌ أولئك الشعراء الذين عاشوا في زمن البحتري ثم مات شعرهم بموتهم ، على حين بقي البحتري من بعدهم حيّاً إلى اليوم بفضل أسلوبه ، هذا الأسلوب السَّمْحِ الذي يصنع في القلوب صُنعَ الغيث في التُّربة الكريمة !

من كل ما تقدم يتبيَّن لنا أن أكابر الأدباء والنقاد وبلغاء الكتاب قد أجمعوا على فضل الأسلوب . ولو لم يكن للمرء أسلوب يختلف به عن غيره لَنَفِد الكلام في العصر الأول من عصور الآداب ، على حد قول الإمام علي : « لولا أن الكلام

---

(١) انظر كتاب المتنبي للأستاذ شفيق جبري : ص ٤٤

(٢) أقَضّا : من أقضّ المضجعُ إذا خَشُنَ .

يعاد لنَفَـدَ »[1] .

ولكن لا ينبغي أن يُفهَم مما ذكرنا أن المراد بالأسلوب مجردُ الألفـاظ ، لأن الألفاظ تدل بطبيعتها على معان، وعلى هذا فليس هناك ألفاظ من دون معان.

فالألفاظ التي هي لَـبِنَات الأسلوب يجب أن تفصَّلَ على قدود المعاني بحيث لا تضيق عنها ولا تتسع عليها . أما الأسلوب الضخم الذي لا يحمل في ثناياه معنى ضخماً مِثلَـهُ فهو أسلوب أجوف ينطبق عليه قول القائل :

وما مثلُه إلا كفارغِ بُنْدُقٍ   خَلِيٌّ من المعنى ولكنْ يُفَرْقِعُ !

*

والأساليب ليست كلها من جنس واحد ، وإنما هي أجناس تختلف باختلاف صفات المعاني التي تؤديها . وقد عرف العرب أربعة أنواع من الأساليب : هي الأسلوب الجزل ، والأسلوب السهل ، والأسلوب السوقي ، والأسلوب الحُوشيّ .

(١) الأسلوب الجزل :

والجزل في اللغة : القوي والكثير من كل شيء . ورجل جزل الرأي أي جيده ، وما أبين الجزالة فيه ، أي ما أجود رأيه! وكلام جزل أي قوي شديد. واللفظ الجزل خلاف الركيك .

ولعل أبا هلال العسكري خيرُ من عرض الأسلوب الجزل ، فهو يعرّفـه بقوله : « أما الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها » .

وفي كلمة أخرى له نراه يُعيِّن صفاته ويقرر أنـه أجود الأساليب عنده وذلك إذ يقول : « وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه ولا

---

(١) كتاب العمدة : ج ١ ص ٧٤

يَستَبْهِم مغزاه ، ولا يكون مكدوداً مُستكرَهاً ، ومُتَوَعّراً مُتقعّراً ، ويكون بريئاً من الغثاثة ، عارياً من الرثاثة » .

وللأسلوب الجزل عنده درجاتٌ يعلو بعضُها بعضاً. فهناك الأسلوب الجزل، والأسلوب الأجزل ، كما أن هناك الأسلوبَ الجزل الرديء .

فمن الجيد الجزل المختار عنده قول مسلم بن الوليد :

وَرَدْنَ رِواقَ الفضلِ فضلِ بن خالدٍ
فحطّ الثناءَ الجزلَ نائلُه الجزلُ [1]

بكفّ أبي العباس يُستمطَر الغنى
وتُستنزَل النعمَى ويُسترعَفُ النصلُ [2]

ويُستعطَف الأمرُ الأبيُّ بكفّه
إذا الأمر لم يعطفه نَقْضٌ ولا فَتْلُ

ومما هو أجزل من هذا قولُ المُرارِ الفَقْعَسِيّ :

فقال يُديرُ الموتَ في مُرجَحِنّةٍ تَسِفُّ العوالي وسْطَها وتَشُولُ [3]
وكائنْ تركنا من كرائم مَعشَرٍ لَهُنَّ على آبائهنَّ عَويلُ [4]

---

(١) الرّواق : مقدّم البيت ، وقيل : سقف في مقدّم البيت ، ونائله الجزل: عطاؤه الجزيل الكثير .

(٢) يُسترعَف النصل : يُدْمَى السيف .

(٣) ارجحنّ : مال واهتز من ثقل . والعرب تقول : رحاً مرجحنّة : ثقيلة . والعوالي : جمع العالية ، القنــاة المستقيمة ، وقيل : أعلاها ، وعالية الرمح : رأسه ، وعوالي الرماح : أسنتها . وتسف العوالي وتشول : تهبط الرماح وتعلو .

(٤) كائن : كثير ، والكرائم : واحده كريمة وهي العزيزة .

على الجُرْدِ يَعْلِكْنَ الشكيمَ كأنها إذا ناقلتْ بالدارعين وُعولُ[1]

فللأرض من آثارهنّ عَجاجةٌ وللفَجِّ من تَصْهالِهِنّ صَليلُ[2]

فهذا وإن لم يكن من كلام العامة فإنهم يعرفون الغرض فيه ، ويقفون على أكثر معانيه ، لحسن ترتيبه وجودة نَسْجِه .

وليست الجزالة والفصاحة أن يكون الكلام حوشياً خشناً ولا أعرابيـــاً جافياً ، ولكن حالٌ بين حالين (٣) .

والجزالة أو الفخامة لا تتنافى مع رقة الأسلوب وحلاوته لأن الألفاظ فيه ينبغي أن تكون سهلةَ النطق على اللسان عذبةَ الوقع على الأذن .

ومن نقاد العرب من يرى أن الجزالة تكون في المعاني ، ومنهم من يستخدمها وصفاً لأساليب الكلام ، ويرى أن الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفـــة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل (٤) .

(٢) الأسلوب السهل :

وهو ما خلا من ألفاظ الخاصة وارتفع عن ألفاظ السُوقة . وبعبارة أخرى هو الأسلوب الذي يجمع بين حُسْنِ المعنى وسهولة اللفظ .

وهو ما خلا من الغريب وألفاظ الخاصة وارتفع عن ألفاظ السُوقة . وعبّر عنه أحد نقاد العرب بأنه هو الحسن المعنى ، السهل اللفظ ، القليـــل النظير ،

---

(١) الجرد : جمع أجرد ، الفرس القصير الشعر . علك الشكيم : حرّكه في فمه . المناقلة من الفرس : سرعة نقل القوائم ، أو هو بين العَدْو والخبب. الدارعون : جمع دارع وهو لابس الدرع من الحديد . الوعول : جمع وَعِل وهو تَيْس الجبل .

(٢) الفجّ : الطريق الواسع ، والصليل : ترجيع الصوت .

(٣) كتاب العمدة : ج ١ ص ٧٦

(٤) العمدة : ج ١ ص ١٠٧

المطمعُ المتنع ، البعيد مع قربه ، الصعب في سهولته (١) .

ومن السهل الجيد المطبوع قول الشاعر :

صرفتَ القلبَ فانصرَفا ولم ترعَ الذي سَلَفا
وبنْتَ فلم أذُبْ كَمَداً عليكَ ولم أمُتْ أسَفا
كلانا واجدٌ في النا سِ مِمَّنْ مَلَّه خَلَفا

ومنه كذلك قول العباس بن الأحنف :

إليك أشكو رَبِّ ما حلَّ بي مِن صَدِّ هذا التائه المعجَب
إن قال لم يفعل وإن سيل لم يَبذُلْ وإن عُوتب لم يُعتِبِ
صَبٌّ بعصياني ولو قال لي لا تشربِ الباردَ لم أشربِ

فهذه معان عبّر عنها الشاعر بأسلوب سهل ممتنع يعرفه الصغير والكبير ولا يحتاج إلى تفسير .

(٣) الأسلوب السوقي :

وهو ما كان المعنى فيه صواباً واللفظ بارداً وفاتراً ،والفاتر شرٌّ من البارد . فمثل هذا الأسلوب يكون مُهَلهَلا دُوناً ومستهجناً ملفوظاً،ومذموماً مردوداً.

ومن الشعراء الذين يغلب على شعرهم الأسلوب السوقي الباردُ الألفاظ أبو العتاهية . ومن أمثلة شعره في ذلك قوله :

---

(١) كتاب الصناعتين : ص ٦١

مات َ واللهِ سعيدُ بنُ وَهْبِ رَحِمَ اللهُ سعيدَ بنَ وَهْبِ

يا أبا عثمان أبكيتَ عيني يا أبا عثمان أوجعتَ قلبي !

ويَرْوِي صاحبُ الأغاني عن سَلْمٍ الخاسر أن أبا العتاهية جاءه زائراً وأسمعه أبياتاً منها :

نَغَّصَ الموتُ كلَّ لذةِ عيشٍ يا لَقومي للموت ما أوحاهُ[1]

عجباً إنـــه إذا مات مَيْتٌ صدَّ عنـــه حبيبه وجَفاه

إنمـــا الشيبُ لابن آدمَ ناعٍ قام في عـــارضيه ثم نعاهُ

من تمنّى المُنَى فاغرق فيهـــا مات من قبل أن ينـــال مناهْ

إنمـــا تنظر العيون من النا س إلى مَن ترجوه أو تخشاهُ

ثم قال لي : كيف رأيتَها ؟ فقلت له : لقد جَوَّدتَها لو لم تكن ألفاظهـــا سُوقيَّة ! فقال : والله ما يُرغِّبني فيها إلا الذي زهَّدك فيها[2] .

فأسلوب أبي العتاهية الذي استخدمه في هذه الأبيات كان يُعَدُّ في عصره من الأساليب السوقية . ولكننا نفهم من رَدّ أبي العتاهية على سَلْمٍ الخاسر أنه كان يتعمد هذا الأسلوب تعمداً . ولعله كان مدفوعاً في تعمده هذا برغبته في أن يَشيع شعرُه على ألسنة العامة .

على أن الأسلوب السوقي يختلف من عصر إلى عصر تبعاً لاختلاف العامة من أهل كل عصر في مستواهم الثقافي . فما يُعَدُّ من الشعر سوقياً في عصرٍ ما قـــد يكون شعراً سهلاً مقبولاً في عصر آخر .

---

(١) ما أوحاه : ما أسرعه . (٢) الأغاني : ج ٣ ص ٣٣٣

ولكنْ من الشعر السوقي ما يكون بغيضاً مرذولاً في كل عصر كقول أبي تمام من قصيدة يمدح بها محمد بن الهيثم، ويهنئه ببرئه :

يا دهرُ قوِّمْ من أخدعيك فقد　　أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك [1]

فالألفاظ في البيت كـزّة غليظة ، وجاسية غريبة ، والمعنى الذي حاول الشاعر التعبير عنه بهذه الألفاظ الثقيلة لا يُنال إلاّ بِكَدٍّ وجَهد !

(٤) الأسلوب الحوشي :

وهو ما تغلب عليه الألفاظ الغريبة الحوشية أو الوحشية ، تلك التي تحجب جوهر المعنى وتنزلق به إلى الغموض والإبهام .

وعامة نقـاد العرب يستهجنون الأسلوب الحوشي ، ومنهم الجاحظ الذي يقول : « وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقيـاً ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً ، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً ، فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من الناس ، كما يفهم السوقيُّ رطانـة السوقيّ » [2] .

ومن هذا الأسلوب الحوشي الذي ينبغي ترك استعماله قول تأبّطَ شراً :

إذا ما تركتُ صاحبي لثلاثة　　أو اثنين مثلينا فلا أُبتُ آمنا [3]

ولما سمعت العَوْضَ تدعو تَنَفَّرَتْ　　عصافير رأسي من نوًى فعَوائنا [4]

---

(١) الأخدعان : عِرقان في العنق . والخُرُق : الجهل والحمق .

(٢) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٤٤

(٣) أبت : رجعت .

(٤) العوض : اسم قبيلة من العرب ، عوائن : موضع .

وحَشْحَشْتُ مشعوفَ الفؤاد فراعني أناسٌ بفَيْفان فمِزْتُ القرائنا [1]

فهذا الأسلوب من البغيض الفاسد النسج القبيح الرّصْف الذي ينبغي أن يُتجنّب مثله [2].

ومن الأسلوب الحوشي أيضاً ما كان لفظه غثّاً ومَعْرضه رثّاً ولو احتوى على أجلّ معنى وأنبله وأرفعه وأفضله كقول شاعر :

أرى رجالاً بأدنى الدّين قد قَنِعُوا.. وما أراهم رَضُوا في العيش بالدُّونِ
فاستغْنِ بالدّين عن دنيا الملوك كما اسْـ ـتَغْنَى الملوك بدنياهم عن الدّين [3]

وتمييز الألفاظ شديد . روى أبو هلال العسكري أن رجلاً أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربّك إن دخلتَ فقل لها هذا ابنُ هرمة قائماً بالبابِ

فقال ابن هرمة : ما كذا قلتُ . أكنتُ أتصدّق ؟ قال الرجل : فقاعدا . فقال : أكنت أبول ؟ قال : فماذا ؟ قال : واقفا . ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى [4] .

تلك هي أقسام الأسلوب باعتبار طبيعة المعاني وما تتطلبه من صفات معينة كالجزالة والسهولة ، ولكن إلى جانب ذلك يقسّم الأسلوب باعتبار الموضوعات أو الفنون التي يعالجها إلى الاسلوب العلمي وهو الأسلوب الذي تؤدّى به الحقائق العلمية ، والأسلوب الأدبي وهو أسلوب النثر الفني ، والأسلوب الشعري وهو ما

---

(١) حشحشت مشعوف الفؤاد : حركت من ذهب الحبّ بقلبه . وفيفان : موضع بالبادية ، ومزت القرائنا : جبال معروفة مقارنة .
(٢) كتاب الصناعتين : ج ١ ص ٦٧ .
(٣) المرجع السابق . (٤) المرجع السابق ص : ٦٨

يكون جانب العاطفة فيه بارزاً متغلباً، والأسلوب الروائي والقصصي، والأسلوب الإخباري ، والحواري ، والتهكمي ، والفكاهي . ولكل من هـذه الأساليب سماته المميزة وعناصره وميدانه الذي يعمل فيه .

*

وبعد فقد عرضنا في هذا الفصل لعناصر الأدب الأربعة : العاطفة والخيال والمعنى والاسلوب . وهذه العناصر ليست مقصورة على أدب أمة بعينها ، وإنما هي العناصر التي يتكون منها أدبُ كل أمة سواء في ذلك الادب العربي وغير العربي ، وإن كان يبقى بعد ذلك أن لكل أدب ميزاتٍ وسماتٍ خاصةً يخالف فيها الآداب الاخرى .

ومهما كان هذا الاختلاف والتميز فإن كل الآداب ترجع إلى قواعد واحدة، وليس الصدق مثلاً فضيلةً عند العرب رذيلةً عند غيرهم بل هو فضيلة حيث كان.

وكما يقول الاستاذ أحمد أمين إننا بهذه العناصر الاربعة نستطيع أن نقيس كل شاعر عربي وكاتب عربي وأن نعرف بأي عنصر يمتاز وفي أي عنصر يضعف.

« فمثلاً أبو العلاء المعري أقوى عقلاً وأدقُّ معانيَ وأضعف خيالاً ، وأبو تمام أبعد خيالاً وأقل عقلاً من المعري ، والبحتري أحسن نسجاً وأقوى أسلوباً من أبي العلاء .

وابن خلدون في سلاسته واسترساله أكثرُ معانيَ وأرقى أسلوباً من القاضي الفاضل [1] أو العماد [2] الاصبهاني .والبهاء زهير [3] أرقى أسلوباً وأبسط تعبيراً

---

(١) هو القاضي عبد الرحيم بن علي وزير السلطان صلاح الدين الأيوبي ، وهو من أئمة الانشاء في عصره وعُرفت طريقته في الانشاء بالطريقة الفاضلية. توفي سنة ٥٩٦هـ.

(٢) هو أبو عبدالله محمد بن صفي الدين الملقب بالعماد الأصبهـاني . تولى ديوان الانشاء في العربية والفارسية للسلطان نور الدين ، واشتهر بالانشاء المسجّع على عادة كتاب عصره ، وكان بينه وبين القاضي الفاضل مراسلات كثيرة . توفي سنة ٥٩٧ هـ.

(٣) هو أبو الفضل زهير بن محمد العتكي، شاعر مصري امتاز شعره بالرقة والظـَّرف وخفة الروح . توفي سنة ٦٥٦ هـ .

من ابن مطروح [1] ، والبارودي أقوى شعراً ، وشوقي أوسع خيالاً ، وحافظ أجزل لفظاً . وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هـذه العناصر .

كما يمكننا بهذه العناصر أن نقارن بين شعراء أمـة كالامة العربية وشعراء أمة أخرى كالفارسية لنعرف في أي عنصر من عناصر الادب تفضل إحداهما الاخرى » [2] .

---

(١) هو جمال الدين بن مطروح، شاعر مصري، كان بينه وبين البهاء زهير مودة ومطارحات، توفي سنة ٦٤٩ هـ.

(٢) انظر كتاب النقد الأدبي للأستاذ أحمد أمين ص : ٧٨

الفصل السادس

أنواع الأدب

من الحقائق المسلم بها أن الأدب أيا كان ينقسم إلى نظم ونثر ، وأن لكل منها خصائصه وسماته التي تميزه عن الآخر ، ولكن ليس كل منظوم شعراً ولا كل منثور أدباً .

ومعنى ذلك أن كل كلام منظوم لا بد له من صفات أخرى سوى مجرد النظم حتى يكون شعراً ، كما أن كل كلام منثور لا بد له من صفات أخرى سوى كلام الناس المعروف حتى يكون نثراً أدبياً يجمع بين اللذة والمنفعة .

ومن النظريات المعروفة أن الشعر أسبق إلى الوجود من النثر ، أي أن الكلام الذي أُلّف ليكون شعراً يُنشَد أو يُتغنّى به أقدمُ من الكلام الذي أُلّف ليكون نثراً يتداوله الناس .

وهذه النظرية يؤيدها تاريخ الأدب في كل أمة من الأمم حيث نجد أجيالاً من الناس تعيش قرناً بعد قرن وقد اشتهرت بشعر رائق رائع وظلت على حالها هذه قروناً قبل أن ينشأ فيها نثر أدبي معروف .

وظهور الشعر إلى الوجود قبل النثر لا يعني بحال أن أحدهما يختفي حين يظهر الآخر ، وإنما الاثنان يعيشان معاً ويأخذ كلٌّ منهما طريقه في مجالات عمله

التي تنبع من طبيعته .

ومن السهل على الناس أن يتذكروا الكلام المنظوم وأن تعيه حافظتهم كذخيرة تنمو وتزداد على مر السنين. أما الكلام المنثور فليس من السهل حفظه، ولا بد له أن يُدوّن ويُكتَب حتى يُضمَن له البقاء .

وإذن فالتأليف المنثور قلّ أن يُتاح له الوجود والبقاء إلا بعد أن تُختَرع الكتابة ويكتسح العلمُ بها . ولما كان وجودُ الكتابة وانتشارُها يمثّل مرحلة متأخرة من تطور النوع البشري وحياتِه الاجتماعية ، فإنه لم يكن مستغرباً أن يجيء النثر متأخراً عن الشعر .

والشعر لا يفترق عن النثر بالصياغة والأسلوب والنظم فحسب ، وإنما يفترق عنه أيضاً بالملكات والأفكار .

وقد رسم أرسطو الحدود بين هذين النوعين من الكلام في كتاب « الشعر » عند تصدّيه للمقارنة بين الملحمة والتاريخ فقال : « إنه في الإمكان أن توضع قصص التاريخ لهيرودوت في قالب منظوم ولن يُخِلّ ذلك بكونها تاريخاً سواء مع النظم أو بدونه »[1] .

والفارق الرئيسي بينهما عنـده يتمثل في أن موضوع الملحمة الشعرية هو الاحتمال والمثل الأعلى أما موضوع التاريخ فهو الحقيقة .

وذلك في الواقع هو الفارق الأساسي بين الشعر والنثر ، فالشعر يتصل بالفن اتصالاً وثيقاً ، أما النثر فهو أداة من أدوات التعبير الدقيق عن الحقيقة .

وعندما انتشرت الكتابة أمكن تدوينُ الكلام على اختلاف أنواعه ، ثم بمرور الزمن ظهر نثر يُكتَب لكي يَستمتع النـاس بقراءته ، نثرٌ يجمع بين اللذة والمنفعـة ، ويتشابه في مرماه ومقصده بالشعر الذي أصبح هو الآخر يُدوّن ويُكتَب .

---

(١) نظرية الأنواع تأليف فانسان ترجمة الدكتور حسن عون .

وعلى الرغم من ظهور الكتابة فإنه لا بد أن يكون قد مضى زمن طويل قبل أن يتطور النثر ويحتلّ مكانه بجانب الشعر كنوع من الأدب .

ومن مزايا النثر تحرّره من قيود النظم أي من الوزن والقافية ، وهذه المزية جعلته من حيث التعبير أداةً أكثر مرونة من الشعر المنظوم ، كما جعلته أقدرَ على معالجة موضوعات أكثر تنوّعاً وتعقيداً ، وأوسع مدى ومجالاً مما يمكن للشعر معالجته .

ولم يصل النثر الأدبي إلى ما وصل إليه الآن من مكانة إلا بعد مُضِيّ أجيال من التطور الأدبي في حيـــاة الأمم والشعوب ، أجيالٍ من الاختراع والابتكار سواء من حيث الصورةُ والصياغة ، أو من حيث الموضوعُ والمادة .

ومن الممكن القول بأن الاختلاف ما بين النثر كما نشاهده اليوم وبين الصورة الأولى التي ظهر بها أكبرُ ممـــا نجده من الاختلاف بين الشعر اليوم والشعر في عهوده الأولى .

والأنواع الأدبية لا تتطور فقط ، ولكنها على طريق تطورها تتناسخ وتتحوّر إلى أنواع أخرى نتيجة لتغير المجتمع واجتهاد عبقريته في خلق أشكال وصور شتى منسجمة مع الميول والاوضاع الدائمة التجدد .

وبذلك تصبح الأنواع التي تخطاها الزمن وأماتها نوعاً من الغذاء تنمو عليه أنواع أدبية جديدة مسايرةً لروح العصر ومتطلباتِه ، إذ لا شيء يفنَى في الحياة الأدبية ، كما لا شيء يفنى في الحياة الطبيعية .

وبعد .. فقد عرفنا فيما سبق أن الأدب هو كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته انفعالاتٍ عاطفية أو إحساسات جمالية .

ولما كان الادب العربي ككل أدب ينقسم إلى شعر ونثر ، ولما كان كل من هذين القسمين الكبيرين تندرج تحته أنواع خاصة ، فإننا نشرع الآن في بيان هذه الانواع الادبية المختلفة بادئين بالشعر .

الشعــر

ليس من السهل وضعُ تعريف جامع مانع للشعر . والسبب في ذلك أن تعريف الاشياء مَطلبٌ صعب دائماً ، وهو أصعب ما يكون في ضروب الإنتاج العقلي ، لأن التعريف لا يخلو من التحديد ، والعقـــل البشري لا يخضع بسهولة للحدود والقيود . ولكن هذه الصعوبة لا تمنع من التعرف إلى المحـاولات التي بذلها العلماء والنقاد في سبيل تعريفه .

والشعر لغة : هو منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كان كل علم شعراً . وربما سُمّيَ البيت الواحد شعراً من باب تسمية الجزء باسم الكل ، كقولك : الماءُ للجزء من الماء ، والهواءُ للطائفة من الهواء . وقـــال الازهري : الشعرُ القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، وقائله شاعر ، لأنه يشعر ما لا يشعر غيره أي يعلم [١] .

هذا عن مفهوم الشعر في أصل الوضع اللغوي ، أما عن مفهومه الاصطلاحي فقد عرّفه بعض نقاد العرب من أمثال قدامة بن جعفر وابن طباطبا ، والقاضي الجرجاني وابن رشيق القيرواني ، ومع ما بين تعاريفهم من تفـــاوت واختلاف فإنهم يُجمعون على أن الوزن والقافية عنصرٌ أساسي في الشعر وركنٌ من أهم أركانه .

ولهذا لم نرهم يطلقون كلمة « الشعر » على غير الموزون المقفّى مهما اشتد الشبه بين الكلام المنثور والشعر من ناحية الأسلوب. وإذن فالموسيقى فيِنظرهم هي أبرز صفات الشعر .

---

(٣) لسان العرب : ج ٤ ص ٤١٠

ومما لا شك فيه أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس تتمثل فيما له من وزن وقافية ، على حد قول العروضيين الذين عرفوه بأنه الكلام الموزون المقفّى .

ولكن هذا ولا ريب تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل فقط ، وقد عابه ابن خلدون الذي ينظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة .

ولذلك عرّفه هو بقوله : « الشعر هو الكلام البليغ المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف ، المفصّلُ بأجزاء متفقةٍ في الوزن والروي مستقلٍّ كلُّ جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده ، والجاري على أساليب العرب المخصوصة به » [1] .

ثم يستطرد ابن خلدون إلى شرح تعريفه هذا قائلاً : فقولنا الكلام البليغ جنس . وقولنا المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف فصلٌ له عما يخلو من هذه ، فإنه في الغالب ليس بشعر. وقولنا المفصّلُ بأجزاء متفقة في الوزن والروي فصلٌ له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل . وقولنا مستقلٌّ كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده بيان للحقيقة ، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك ، ولم يُفصَل به شيء . وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به فصل له عما لم يجر منه على أساليب الشعر المعروفة ، فإنه حينئذ لا يكون شعراً ، إنما هو كلام منظوم ، لأن الشعر له أساليبُ تخصه ، لا تكون للمنثور ، وكذلك أساليب المنثور لا تكون للشعر . فما كان من الكلام منظوماً وليس على تلك الأساليب فلا يُسَمَّى شعراً » [2] .

وربما كان هذا التعريف هو الأقربَ إلى مفهوم الشعر ، ولكن يؤخذ عليه أيضاً أنه عُنِيَ بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف ، ولم يلتفت إلى أهم أركان الشعر وهو : إثارة الشعور .

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١١٠٤ (٢) المرجع السابق .

وشيء آخر أنه جعل من التعريف: « استقلالُ كل جزء من أجزائه في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده » وهذا ليس من العناصر الأساسية للشعر .

فالشعر الذي يثير المشاعر ويخاطب العاطفة هو الذي تكون له المنزلة الأولى. أما الشعر الذي يخاطب العقل وحده كبعض شعر أبي تمام والمتنبي والمعري وكل شعر الحِكَم فهو شعر في الدرجة الثانية أو الثالثة .

وقد قال ابن خلدون : « ... كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هـــذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه »[١] .

وفي هذا القول نظر لأن السبب ليس كما ذكر ابن خلدون ، وإنما هو في أن كـُلاً من المتنبي والمعري قد سلك في بعض شعره مسلكَ نظمِ الحِكَم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور ومخاطبة العاطفة .

من كل ما سبق نخرج بحقيقة تتمثل في إن الشرطين اللذين يجب توافرهما في الشعر حتى يُسمّى شعراً هما : الوزن والقافية والاتصال الشعوري ، فإذا اجتمعا في الكلام كان شعراً ، أما إذا وُجد الوزن والقافية فقط فالكلام نظم لا شعر ، وإذا وجد الاتصال بالشعور فقط فالكلام شعر منثور ...

واجتماع هذين الشرطين يُخرجان كثيراً مما يسمى شعراً وليس بشعر كالمتون المنظومة التي ترمي إلى تبسيط العلوم والفنون وتيسير الإلمام بقضاياها على طلابها لسهولة حفظ النظم وتذكره عند الاقتضاء ، من مثل ألفية ابن مالك في النحو ، ومتن الجوهر المكنون في علوم البلاغة ..

وعلى هذا لو قلنا : إن الشعر هو الكلام الموزون المقفى المنبعثُ من عاطفة والمثيرُ لعاطفة ، كان تعريفاً أقربَ إلى الصواب .

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١١٠٤

الفرق بين الشعر والنثر : وبين الشعر والنثر فروق نجمل أهمها فيما يلي :

(١) وأول فرق بينهما هو الوزن والقافية على نحو ما ذكرنا.

(٢) غلبة الخلق والإبداع على الشعر ، وذلك بما ينشئه الشاعر من الصور الخيالية . وسبب ذلك أن الخلق هو إعطاءُ الصورة للمادة المجردة ، وجعلُ ما هو مشوش منظماً . فكلما كان النظام أوضحَ كان الخلقُ أصدقَ ، وكان الخالق أتمَّ فهماً لنفسه وإرضاء لها ، وليس في الأدب نظام أتمُّ وأوفى من نظام الوزن.

وقَلّما كان النثر موضوعاً للخلق والابتكار . ولقد كانت مقدرة المعري في النثر كمقدرته في الشعر ، ولو أنه عبَّر عن معاني اللزوميات نثراً لما كان لهـا القيمةُ الأدبية والجمالية التي هي لها شعراً .

(٣) والشعر يخاطب العاطفة مباشرة ، وذلك بما فُطِر عليه الشاعر من لطف النظر أو الإلهام أو اللقانة ، ومن ثَمَّ كان اليونان يسمون الشاعر خالقاً .

ولعل هذا الإلهامَ الذي فُطِر عليه الشاعر هو ما جعل العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطاناً يُلقِي إليه الشعر ، كما يدل على ذلك قول حسان :

ولي صاحب من بني الشيصبا ... نِ فطوراً أقول وطوراً هُوَهْ

كما كانوا يسمون الشعر « رُقى الشيطان » كقول جرير :

رأيتُ رُقَى الشيطان لا تستفزُّهُ ... وقد كان شيطاني من الجنِّ راقيا

(٤) صعوبة النثر وسهولة الشعر : فالنثر لخلوه من قيود الوزن والقافية قد يبدو أسهل من الشعر ، ولكنه في الحقيقة أصعبُ منه وأكثر قيوداً .

والشعر برغم قيود الوزن والقافية التي يجب أن يخضع لهـا يظل أسهل من النثر لما يتمتع به من حرية لا تتوافر للنثر . فالنثر له صفتان تقيدان الناثر بأكثر من قيود الشعر .

هاتان الصفتان هما : المنطق الدقيق والوضوح التام . فمهما يكن غرض النثر سامياً فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل المنطقي الصحيح والوضوح التام للغة .
أجل إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يخرج على قواعد الفكر ، ولكن الشعر يستطيع الخروج عن ذلك التسلسل للأفكار إلى حد التناقض فيها دون أن يُعَدّ ذلك عيباً .

فالمتنبي مثلاً يقول في رثاء جدته :

أتاها كتابي بعد يأس وتُرْحةٍ   فماتت سروراً بي فمُتُّ بها غَمّا

حرامٌ على قلبي السرورُ فإنني   أعُدُّ الذي ماتتْ به بعدَها سُمّا

ففي البيت الاول ينبئنا الشاعر أنه قد مات غماً وحزناً لوفاة جدته التي ماتت من شدة السرور بكتابه الذي أتاها بعد يأس وترحة . ثم يدهشنا أن نراه في البيت الثاني يحيا بعد موته ويحرم السرور على قلبه ! فهذا مثل من أمثلة تناقض الافكار وعدم خضوع الشاعر للمنطق . ومع ذلك فنحن نتأثر بهذا الشعر على تناقضه ولا نرفضه .

(٥) الاختلاف بين لغة الشعر ولغة النثر : فللشعر لغته الخاصة التي لا يجوز إلاّ فيها ، وهذه اللغة بطبيعتها غيرُ اللغة التي يتطلبها أداءُ النثر .

وبيان ذلك أن للشاعر ملكةً خاصة بها يستطيع أن يتخيَّر من ألفاظ اللغة ما يراه أقدرَ من غيره على إثارة المشاعر . ومن ثَمَّ كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر في لغة أخرى . وغاية ما يمكن في هذه الحالة هو ترجمة معاني الشعر ، أما ما فيه من تصوير وخيال وعاطفة فأمر يتحدّى الترجمة .

وقد فطن الجاحظ إلى ذلك فقال : « ولكل قوم ألفاظ حَظِيَتْ عندهم ، وكذلك كلُّ بليغ في الأرض وصاحبِ كلام منثور ، وكلُّ شاعر في الأرض وصاحبِ كلام موزون ، فلا بد أن يكون قد لَهِجَ وأَلِفَ ألفاظاً بأعيانها

يُديرها في كلامه ، وإن كان واسعَ العلم غزيرَ المعاني كثيرَ الألفاظ »[1] .

كذلك أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال : « إنّ هناك ألفاظاً لا يحسن وضعها في الشعر ، وإذا أتتْ فيه كانت سَمِجَةً مثل كلمة « أيضاً » فإنها لم تأت في شعر إلا سَمُجَ ونحو ذلك إلا قول الشاعر :

غيرَ أني بالجوى أعرفها وهْيَ أيضاً بالجوى تعرفني

فإن « أيضاً » هنا عذبة لطيفة » .

ومن هذا القبيل قول ابن خلدون: « إن كلمة « ما الفرق » أشبه بلغة الفقهاء من لغة الشعر كقول ابن النحوي في مطلع قصيدة له :

لم أدر حين وقفتُ بالأطلال « ما الفرق» بين جديدها والبالي[2]

موسيقى الشعر

ولعل الشعر أشدّ الفنون الجميلة ارتباطاً بالموسيقى ، وقديماً قال الرومان : « إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترنّمون بشعرهم ، ويغنون به لأنفسهم ولمن شاء أن يردّدَه معهم » .

ومن أنواع المشابهة بين الموسيقى والشعر أن كلاً منهما يتنوّع أنواعاً متماثلة . فالصوت يختلف عن الصوت من ناحية الطول والقصر ، والغلظة والرقة ، والارتفاع والانخفاض ، ثم من ناحية مصدر الصوت ، أي الآلة التي تؤديه .

---

(١) كتاب الحيوان : ج ٣ ص ٢٦٦ (٢) مقدمة ابن خلدون : ١١١٤

وهذه النواحي الأربع يمكن مراعاتها في الشعر ، فمن الناحية الاولى اختلافُ التفاعيل طولاً وقصراً ، فالمجتث أو المقتضب أو الرجز مثلاً أقصر تفاعيلَ من الطويل .

وفي الشعر ما يتناسب مع الغلظة والرقة والشدة واللين ، فمن الشعر ما يناسبه حروف وكلمات جزلة قوية ، ومنه ما قد يناسبه حروف وكلمات لينة رخوة ، وكذلك منه ما تناسبه الدماثة والرقة كشعر الغزل ، وما تناسبه قوة الأسر وعلوُّ الصوت كشعر الحماسة .

وفي الموسيقي تختلف النغمة الواحدة صوتاً وتأثيراً باختلاف الآلات التي تُوَقّع عليها ، وهذا يقابله في الشعر القافية . فالقصيدة على قافية قد يكون لها أثر لا يكون إذا قيلت على قافية أخرى .

وعلى هذا فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يُصنَع عليها هي الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ووصفُ الوزن بأنه مُخَدِّرٌ أو مُهَيّج أو مَهيب أو تأمليّ أو مَرِح أو مُرَقّص هو دليلُ قدرةِ الوزن على التحكّم في الانفعال بطريق مباشر .

ويعتمد الإيقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقّع . وإذا كان الأمر كذلك فإن آثار الايقاع والوزن تنبع من توقّعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث . وعادة يكون هذا التوقع لا شعورياً .

وإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً يبدو في صورة البهجة حيناً والحزن حيناً آخر والحماس أحياناً . وفي العادة يصحب هذا الانفعالَ النفسيَّ هزاتٌ جسمانية معبرة منتظمة نلحظها في المنشد والسامع معاً .

والواقع أن الموسيقى كما سبق أن ذكرنا هي أبرز صفات الشعر ، أجل إنها العنصر البارز الذي يميز الشعر من النثر ، وآيةُ ذلك أن المعنى الواحد إذا قيل مرة شعراً ومرة نثراً كان في الشعر أقوى أثراً .

فموسيقى الشعر ممثلةً في أوزانه وقوافيه إذن هي سمته الواضحة التي لا غموض فيها ولا إبهام ، وهي التي تضيف إلى الكلمات حياة فوق حياتها ، وهي تصل بمعاني الشعر إلى قلوبنا بمجرد سماعه . وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد كلما راق لنا .

وللنثر موسيقاه الخاصة التي تتمثل في صعود الصوت وهبوطه ، وفي عُلُوّ طبقته وانخفاضها وفي قوافي السجع ، ففي كل ذلك موسيقى ولكنها في الشعر من نوع أرقى ، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقُّها ، لأن نظامَها لا يمكن الخروج عنه .

وفي الوزن نرى العرب في الجاهلية صبَّتْ شعرها في ستة عشر وزناً ، ثم وقفت بالاوزان عند هذا الحد تصنع شعرها عليها . وهم لا عيب عليهم في ذلك ، ولكن العيب عيب من أتى بعدهم فقدَّسُوا هذه الاوزانَ أو البحورَ الشعرية ولم يشاءوا أن يخرجوا عنها قِيد شعرة !

وقد تحكم العلماء والأدباء في أذواق الناس فأبَوْا عليهم أن يقولوا الشعر في غيرها أو يَشِذُّوا ولو قليلاً عنها .

ربما كانوا مدفوعين إلى ذلك بعامل الحفاظ على تقاليد الشعر العربي الموروثة ، أو بشعورهم بأن هذه الاوزان من الكثرة بحيث تلبي كل ضروب القول ، أو بأن الخليل بن أحمد في استنباطه لما استنبط من الاوزان لم يَدَعْ بعدَه مزيداً لمستزيد .

ومهما قيل عن السبب فإن هذا الموقف التحكُّمِيّ من جانب علماء الشعر لم يكن له ما يبرره ، وقد أدّى بدوره إلى جمود أوزان الشعر العربي وعدمِ تطورها .

إن أوزان الشعر هي موسيقاه، وكما تطورت الموسيقى العربية خلال العصور فكانت موسيقى العصر العباسي غيرَ موسيقى العصر الأموي ، وهما غيرُ موسيقى

الجاهلية ، فقد كان من واجب الشعراء أن يغيّروا في موسيقى الشعر ولا يقفوا بها عند الحد الذي رسمه الجاهليون .

فنون الشعر

إن أهمّ فنون الشعر المعروفة في الآداب العالمية هي الشعر القصصي ، والشعر التمثيلي ، والشعر الغنائي ، والشعر التعليمي .

ولم يعرف الشعر العربي من هذه الفنون غيرَ فنٍّ واحد هو « الشعر الغنائي » وهو الشعر الذي يُعبّر فيه الشاعرُ عن إحساسه الشخصي ويَتغنى فيه بعواطفه.

وفنون الشعر عند العرب هي تلك الفنون التي عبّروا فيهـــا عن مشاعرهم وعواطفهم المختلفة . ومن نقادِ العرب من جعل هذه الفنون أربعة : هي الفخر والمديح والهجاء والنسيب . ومنهم من زادها إلى تسعة فنون ، ومَن جعل الشعر العربي كلّه فنّاً واحداً هو « الوصف » وأدخل فيه سائر فنون الشعر الأخرى.

وسواء ارتفع النقاد بعدد هذه الفنون إلى تسعة أو نزلوا بها إلى فن واحد ، فإن ذلك لا يغير من الحقيقة شيئاً ، إذ الخلاف بين النقاد في ذلك لا يخرج عن كونه خلافاً لفظياً .

وأهم فنون الشعر المجمَع عليها عند العرب : هي الغزل ، والمدح ، والرثاء ، والهجاء ، والفخر ، والعتاب ، والاعتـــذار ، والوصف ، والحكمة . وفيما يلي كلمة عن أهم هذه الفنون .

(١) الغزل :

ويقال له أحياناً النسيب والتشبيب ، وليس هناك فرق في الاستعمال اللغوى

بين هذه الكلمات الثلاث ، فيقال : شبّب بالمرأة قال فيها الغزل والنسيب ، ونسب بالنساء شبّب بهن في الشعر وتغزل ، والغزل حديث الفتيان والفتيات .

وبعض النقاد يفرق بين الغزل والنسيب فيقول : الغزلُ إنما هو التصابي والاستهتارُ بمودات النساء ، والنسيب هو ما كثُرتْ فيه الأدلة على التهالك في الصبابة ، وتظاهرتْ فيه الشواهدُ على إفراط الوجد واللوعة .

وإذا استقرأنا بعض ما قيل من شعر الغزل أو النسيب أو التشبيب فإننا نجد الشاعر يتحدث فيه عن الحب معبراً عن كل مواقفه وتجاربه العاطفية المختلفة مع من أحب .

وكان الغزل عند الجاهليين مقصوراً على النساء ، وطريقتُهم فيه تتمثل في ذكر محاسنهنّ وشرْح أحوالهنّ : من ظعن وإقامة ، ومن وصف الأطلال والديار بعد مغادرتهن ، ومن التشوق إليهنّ بحنين الإبل وغناء الحمائم ولمع البرق وهبوب النسيم ، وبذكر المياه والمنازل التي نزلنها والرياض التي حللنها ، إلى غير ذلك .

وكان للنسيب عندهم المقامُ الاول من بين فنون الشعر ، حتى لو انضم إليه فن آخر ، قُدّم النسيب عليه ، وافتُتِح به القصيدُ : لما فيه من لهو النفس وارتياح الخاطر ، ولأن باعثه الفذ هو الحب .

والجاهلي في غزله لا يبالغ في ضعفه من الوجد حتى يزعم أنه صار خيالاً أو طيفاً ، كقول المتنبي : « لولا مخاطبتي إياك لم ترني » ، ولا يبالغ ببكائه وزفيره حتى يزعم أنه غرق في بحر دموعه أو احترق بنار زفيره ، وإنما يقول كما قال الشاعر المخضرم سُحَيْم عبدُ بني الحسحاس في صاحبته المريضة :

ماذا يريد السّقامُ من قمرٍ كلُّ جمالٍ لوجهه تَبَعُ ؟
ما يبتغي ؟ جار في محاسنها ! أَمَا له في القِبَاحِ مُتَّسَعُ ؟

غيّرَ من لونها وصغّرهـــا فزِيد فيه الجمالُ والبِدَعُ
لو كان يبغي الفداءَ قلتُ له: ها أنا دون الحبيبِ يا وَجَعُ ![1]

ولكن فن الغزل لم يتم عند الجاهليين ، وإنما قَوِيَ وتمّ في العصر الأموي حيث قد تطور إلى ثلاثة أنواع مختلفة : الأول غزل العذريين الذين كانوا يتغنون في شعرهم بهذا الحب العفيف العنيف ، كجميل بن معمر وقيس بن ذريح ومجنون ليلى . والثاني غزل الإباحيين الذين كانوا يتغنون بالحب ولذاته العملية كما يفهمهـا الناس جميعاً ، وزعيمُ هؤلاء عمر بن أبي ربيعة . والثالث الغزل التقليدي الذي ليس هو في حقيقة الأمر إلا امتداداً للغزل القديم المألوف أيام الجاهليين .

وفي العصر العباسي تغزل الشعراء ونسبوا وأتقنوا الغزل والنسيب ولكنهم لم ينقطعوا للغزل ، وإنما كانوا كالجاهليين يتخذونه وسيلة شعرية . ولعل الجديدَ الذي استحدثوه فيه أنهم حولوه إلى شيء آخر هو العبث والمجون .

ولنقاد العرب مقياس واحـــد يقيسون به جودة شعر الحب . فالغزل أو النسيب أو التشبيب يكون قوياً ومقبولاً عندهم إذا عبّر عن إحساس صادق يشعر به من أحس بعاطفة الحب حقاً . فإذا لم يعبر عن هذا الإحساس الصادق عابه النقاد ، ولم يروه من شعر الحب الرفيع في شيء .

ومن نمـــاذج الغزل الذي ينطبق عليه هذا المقياس عندهم قول الصِّمَّةِ القُشَيْري [2] في الحنين إلى صاحبته « ريّا » :

حَنَنْتَ إلى « ريّا » ونفسُك باعدتْ مزارَكَ من « ريّا » وشَعباكما معا

---

(١) ديوان سحيم : ص ٥٤

(٢) هو الصمت بن عبدالله بن طفيل بن الحارث القشيري ، المتوفى سنة ٩٥ هـ.

فما حَسَنٌ أنْ تأتيَ الأمرَ طائعاً وتجزعَ إنْ داعي الصبابةِ أسمعا !

كأنك بِدْعٌ لم ترَ البين قبلَها ولم تكُ بالألاّفِ قبلُ مُفجَّعا !

قِفَا وَدِّعا نَجداً ومَن حلَّ بالحِمَى وقلَّ لنجدٍ عندَنا أن يُوَدَّعا

بنفسيَ تلك الأرضُ ما أطيبَ الرُّبَى وما أحسنَ المصطافَ والمُتَرَبَّعا !

وليستْ عَشِيّاتُ الحِمَى بِرَواجعٍ إليكَ، ولكنْ خلِّ عينيكَ تدمَعا

ولما رأيتُ البِشْرَ أعرضَ دُوننا وحالتْ بناتُ الشوقِ يَحْنِنَّ نُزَّعا[1]

بكتْ عينيَ اليُسرى فلما زَجَرْتُها عن الجهل بعد الحلم أسْبَلَتَا معا

تَلَفَّتُّ نحو الحَيِّ حتى وَجدتُني وَجِعْتُ من الإصغاء لِيتاً وأخْدَعا[2]

وأذكرُ أيّامَ الحِمَى ثم أنثني على كَبِدي من خشيةٍ أن تَصدَّعا

كأنا خُلِقْنا للنَّوَى وكأنما حرامٌ على الأيامِ أن نَتَجَمَّعا ![3]

(٢) المدح :

لم يكن المدح من فنون الشعر الاولى ، وأكبر الظن أنه تأخر في الوجود عن

---

(١) البشر : جبل . وحالت بنات الشوق : تحركت أسبابه .
(٢) الليت : صفحة العنق . والأخدعان : عرقان في جانب العنق . وسبب التلفت نحو الحيّ أنه كان من معتقدات العرب أن الشخص إذا خرج من بلد فالتفت وراءه رجع إلى ذلك البلد ، كما قال شاعرهم :

عيل صبري بالثّعْلبيّةِ لما طال ليلي ومَلّني قُرَنائي

كلما صارتِ المطايا بنا ميـ ـلاً تنفّستُ والتفتّ ورائي !

(٣) دلائل الإعجاز : ص ٣٢

فنون الشعر التي يتغنى فيها الشاعر بعاطفة شخصية كالغزل مثلاً .

وقد كان مديح العرب في عصورهم الأولى فخراً كله ، لأن أساس الطبيعة البدوية فضيلةُ الاعتماد على النفس ، وهي التي تُحدِث الكبرياءَ الصحيحة ، فلا تكاد تجد في شعر المهلهِل أو امرىء القيس وطبقتهما مدحاً مبنياً على المَلَق وتَصَنُّع الأخلاق .

فالعرب في عصورها الأولى لم تكن تعرف التكسب بالشعر ، وإنما كان أحدهم يصنع ما يصنع فكاهةً أو مكافأة عن يَدٍ لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاماً لها ، كقول امرىء القيس في سعد بن الضِّباب :

سأجزيك الذي دافعت عني وما يجزيك عني غيرُ شكري

وظل الأمر كذلك حتى ضَعُفَت أعصاب البداوة في بعض الشعراء فرأينا زهير بن أبي سُلمى يتكسب يسيراً مع هَرِم بن سنان ، ولكن بقِيَ مدحه طبيعياً لم يحاول فيه تلوين الحقيقة بذلك اللون الذي يعطيها في الوهم منظر الاستعباد . ولذلك فضَّلهُ عمرُ بن الخطاب بأنه كان لا يمدح الرجل إلا بما فيه .

ثم ظهر النابغة فكان يتكسب من المناذرة والغساسنة وهم ملوك ، على أساس أن مديحهم لا بد أن يكون طبقة في الشعر تساوي طبقتهم في الناس.

وجاء الأعشى بعد زهير والنابغة فجعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان ، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته . ويقال : إنه أول من سأل بشعره .

وكان الأعشى رجلاً مجدوداً في الشعر ، وقد تميز في المدح والهجاء حتى ليقال: إنه ما مدح أحداً إلاّ رفعه ، ولا هجا أحداً إلاّ وضعه . وهو على التحقيق أولُ من احترف المديح وابتذله في طبقات الناس ، ولذلك اضطر أن ينفخ معانيَه بالمبالغة والإغراق .

ثم ظهر الحطيئة ، فأكثر من السؤال بالشعر والإلحاف في الطلب فانحطت همته على جلالة شعره وشرف بيته [1] .

ومن الشعراء مَن عرف لنفسه قدرَها فعزف عن المدح . يُروى أن جميل بن مَعمر لم يمدح أحداً قط إلا ذويه وقراباته ، كما يروى أن عمر بن ربيعة ترفع عن المدح والهجاء ، وأن العباس بن الأحنف أنِفَ عن المدح تظرفاً [2] .

وقد أكثر شعراء الأمويين من المديح وأطالوا فيه ، وأجمع علماء الأدب على أنَّ كثيِّراً أولُ من فعل ذلك ، كما أن جريراً هو أولُ من استنَّ إطالة الهجاء وتقصيرَ المادحة ، على أساس أن أولها يُنسَى وآخرَها لا يُحفَظ .

وفي العصر الأموي حمل الخوارج على شعر الاستجداء والمدح الكاذب . يُروَى أنَّ عِمران بن حطَّان مرَّ على الفرزدق وهو يُنشِد من مدحه والناس من حوله فوقف عليه ، ثم قال :

أيها المادحُ العبادَ ليُعطَى	إن لله مـا بأيدي العبادِ
فاسأل الله ما طلبتَ إليهم	وَارْجُ فضلَ المنزِّلِ العَوَّادِ
لا تقل في الجواد ما ليس فيه	وتُسَمِّي البخيل باسم الجوادِ [3]

أما المحدثون من الشعراء فقلَّ منهم مَن لم يحترف المديح ويجعلْه عمودَ شعره وموضع إجادته . وقد جرَّأهم على ذلك جُودُ الخلفاء والأمراء ورغبتُهم في اصطناعهم !

ومن عجيب الأمر في ذلك أن يدخل الشاعر الحَيْص بَيْصَ على خالد القسري أحدِ الأمراء الأمويين فيقول له : إني مدحتك ببيتين قيمتُهما عشرة

(١) العمدة : ج ٢ ص ٦٨ (٢) المرجع السابق .
(٣) الأغاني: ج ٧ ص ٢٣٧ ، وقد رويت هذه القصة للشاعر السيد الحميري مع بشار .

آلاف درهم ، فأحضرْها حتى أنشدهما ، فيحضر خالد الدراهم ثم ينشد الحيص بيص قوله :

قـد كان آدمُ قبـل حين وفاتِه أوصاكَ وهْوَ يجود بالحَوْباء[1]
ببنيه أن ترعاهمُ فرَعيتَهم وكَفَيْتَ آدمَ عَيْلَـةَ الأبناء !

ومن الشعراء مَن كان يرى الأخذ من دون الملوك عاراً . وفي ذلك يقول مروان بن أبي حفصة :

ولقد حُبيتُ بألفِ ألفٍ لم تكنْ إلّا بكفّ خليفـةٍ ووزير
ما زلتُ آنف أن أؤلّفَ مِدْحةً إلّا لصاحب منبرٍ وسرير !

وقد هاجم بعض النقاد شعر المدح بعد اتخاذه أداةً للتكسب والارتزاق ، لما فيه من الكذب بخلع صفاتٍ على الممدوح ليست فيه ، وبذلك يكون الشعر تصويراً بعيداً عن الصدق وكذباً أحياناً على التاريخ . ولكن ذلك لم يؤثّرْ في إنتـاج شعر المدح ، فمضى أكثر الشعراء يمدحون ، ولا يبالون بالكذب في سبيل المال .

ومن شروط المدح الجيد عند النقاد أن يكون أسلوبه جزلاً ، وأن تكون ألفاظه مختارة ، وأن تكون القصيدة متوسطة الطول إذا كانت في عظيم خشيةً من سأمه إن كانت طويلة .

وبعض الشعراء يرى الإطالةَ في المدح ضرباً من الهجاء . وفي ذلك يقول ابن الرومي .

وإذا امرؤٌ مـدح امرأً لنواله وأطـال فيه فقد أطال هجاءهُ

(١) الحوباء : النفْس ، والجمع حَوْباوات .

لو لم يُقدَّرْ فيه بُعْـــدَ المُستقى   عند الورودِ لما أطال رِشاءهُ [1]

*

(٣) الرثاء :

ويقال له التأبين أيضاً . وإذا كان المدح هو الثناء على الشخص في حياته فإن الرثاء أو التأبين هو الثنـــاء على الشخص بعد موته وتعديدُ مآثره والتعبيرُ عن الفاجعة فيه شعراً .

وشعر المراثي إنما يقال على الوفاء ، فيقضي الشاعر بقوله حقوقـاً سلفت أو على السجية إذا كان الشاعر فُجِع ببعض أهله أو مَن هم في منزلتهم من الأحباب والخُلَصاء .

أما أن يقال شعر الرثاء على الرغبة فلا ، لأن العرب التزموا في ذلك مذهباً واحداً ، وهو ذكر ما يدل على أن الميت قـــد مات ، فيجمعون بين التفجع والحسرة والأسف والاستعظام ، ثم يذكرون صفات المدح مبلّلة بالدموع [2] .

وفي ذلك يقول قدامة بن جعفر : « إنه ليس بين المرثية والمِدْحة فصل إلا أن يُذكَر في اللفظِ ما يدل على أنه لهالك مثلُ : كان وتولّى وقضى نحبه وما أشبه ذلك ، وهذا ليس يَزيد في المعنى ولا يَنقُص منه ، لأن تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يُمدَح به في حياته » [3] .

ثم يستطرد قدامة لاستكمال رأيه في الرثاء والتأبين فيقول : « وقد يُفعَل في التأبين شيءٌ ينفصل به لفظُه عن لفظ المدح بغير ما كان وما جرى مَجراها ، وهو أن يكون الحيّ مثلاً يُوصَف بالجود ، فلا يقال : كان جواداً ، ولكن يقال : ذهب الجود ، أو فمن للجود بعده ؟ أو ليس الجودُ مستعملاً مذ تولّى ومـــا

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٦٤

(٢) تاريخ أدب العرب للرافعي : ج ٣ ص ١٠٤

(٣) نقد الشعر لقدامة : ص ٧١

أشبه هذه الاشياء ، كما قالت ليلى الأخيليّة ترثي توبة بن الحُمَيِّر بالنجدة على هذا السبيل :

فليس رجال الحيّ يأتون بعدها   بعارٍ ولا غادٍ بركبٍ مسافرِ [1] .

وقـــد نهج هذا النهج كثير من الشعراء ، كالمتنبي الذي يقول في رثاء أبي شجاع فاتك :

مَن للمحافلِ والجحافلِ والسُّرَى؟   فقدتْ بفقدك نيِّراً لا يَطلُعُ

ومن اتّخذتَ على الضيوف خليفةً؟   ضاعوا ومثلك لا يكاد يُضيِّعُ !

ومن الشعراء مَن يرثي بذكر بكاء الاشياء التي كان الميت يزاولها . ولكن ليس من أصابة المعنى عند قدامة أن يقال في كل شيء تركه الميت بأنه يبكي عليه ، لأن من ذلك ما إن قيل إنه بكى عليه لكان سيئة وعيباً .

فمن ذلك مثلاً إن قال قائل في ميت : « بكتك الخيل إذْ لم تجد لها فارساً مثلك » كان مخطئاً ، لأن من شأن ما كان يُوصف في حياته بكَدِّه إياه ، أن يُذكَر اغتباطُه بموته ، وما كان في حياته يُوصف بالإحسان إليه أن يُذكَر اغتمامُه بوفاته .

ومن ذلك إحسانُ الخنساء في مرثيتها صخراً أخاها وإصابتُها المعنى حيث قالت تذكرُ اغتباط « حَذْفَةَ » فرسِ صخر بموته :

فقـد فقـدتك حَذْفَةُ فاستراحت   فليت الخيلَ فارسُها يراها [2]

---

(١) المرجع السابق ، وتوبة هو حبيب ليلى الأخيليّة ولها فيه مراثٍ ، وهي من شواعر العصر الأموي.

(٢) جاء في لسان العرب: ج٩ص ٤١ أن« حَذفة » اسم فرس خالد بن جعفر بن كلاب،قال:

فمن يك سائلاً عني فإني   وحَذفة كالشجا تحت الوريدِ

أما فرس صخر أخي الخنساء فهو « طَلْـقة » كما ورد في ديوان الخنساء ص ١٤١

ولو قالت : فقدتك « حذفة » فبكت لأخطأت .

ومن إصابة المعنى في رثاء من كان يوصف في حياته بالإحسان والإغاثة قول كعب بن سعد الغنوي في مرثية أخيه :

لِيَبْكِكَ شيخٌ لم يجد مَن يُعينُهُ ... وطاوي الحَشَا نائي المَزارِ غريب[1]

*

وكان من أخلاق العرب ألاّ يَرثُوا قتلى الحروب ، لأنهم ما خرجوا إلا ليُقتَلوا ، فإذا بَكَوْهم كان ذلك هجاء ، أو في حكمه ، ولكنّ الرثاءَ لمن يموت حتفَ أنفِه ، أو يُقتَل في غير حرب من حروب التاريخ ، كالغارة ونحوها ، فعندئذ يُعدّدون المآثر ويبالغون في الفجيعة ، كأن هذا الموتَ غيرُ طبيعي فيمن يستحق أن يموت .

ومما حدث بعد الإسلام في طريق الرثاء الجمعُ بين التعزية والتهنئة ، وقد اختص هذا اللون بالخلفاء في تعزية مَن يَلِي عهدَ أبيه منهم . وكان أولُ ذلك حين مات معاوية ، فلم يُقدِم أحدٌ على تعزية ولده يزيد حتى دخل عليه عبدُالله ابنُ همّام السَّلُوليّ فأنشده :

اصبِرْ يزيدُ فقد فارقتَ ذا ثِقَةٍ ... واشكر حِباءَ الذي بالملك حاباكا

لا رُزْءَ أصبح في الأقوام قد علموا ... كما رُزِئتَ ولا عُقبَى كعُقْباكا

أصبحتَ راعيَ أهلِ الدِّين كلِّهمُ ... فأنت ترعاهم والله يرعاكا

وفي معاويةَ الباقي لنا خَلَفٌ ... إذا نُعيتَ ولا نسمعْ بمَنْعاكا[2]

---

(١) نقد الشعر ص ٧١ ، والحشا : ما دون الحجاب مما في البطن من كبد وطحال وكرش ، نائي المزار : بعيدٌ مكان زيارته .

(٢) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣٢

وبذلك فتح السّلولي للناس بعده باب القول . وقد حدث مثلُ ذلك عند تولي الوليد بن عبد الملك الخلافة بعـــد وفاة أبيه ، وكذلك عند تولي المهدي الخلافة بعد أبيه المنصور ، فقد دخل معزياً ومهنئاً على الاول الشاعر غيلانُ بنُ مسلمة الثقفي ، وعلى الثاني الشاعر ابن عُتبة .

والذي ابتدأ بالإجادة في هذه الطريقة من الشعراء أبو نواس في قصيدتـــه النونية التي يعزي بهـــا الفضلَ بنَ الربيع عن الرشيد ويهنئه بالامين ، والتي يقول منها :

وَفَى الحيُّ بالَميْتِ الذي غيَّبَ الثَّرَى

فلا أنتَ مَغبونٌ ولا الموتُ غابِنُ

ثم اتبعه أبو تمام في قصيدته التي يهنىء فيها الواثق بالخلافة ويعزيه بالمعتصم أبيه ، والتي مطلعها :

ما للدموع تروم كلَّ مَرامِ   والجفنُ ثاكلُ هَجْعَةٍ ومَنامِ ؟

وليس في المتأخرين من نحا هذا النحو وبالغ فيه غيرُ جمالِ الدين بنِ نُباتة من شعراء القرن السابع وأشعرِ شعراء المصريين زمن المماليك . فقد هنأ الملك الافضل صاحب حماة وعزاه بأبيـــه الملك المؤيد بقصيدة تُعَدّ من عجائب الصناعة ، لانه استطرد فيها على طولها بالجمع بين التهنئة والتعزية إلى آخرها . ويمكن أن نلحظ ذلك من مطلع هذه القصيدة الذي يقول فيه :

هناءٌ مَحَا ذاك العزاءَ المقدَّمـا   فما عَبَس المحزون حتى تبسَّما

وأبو تمام من المعدودين في إجادة الرثاء خاصة حتى قيل فيه : إنه نوّاحـة ندّابة ! ومن المجيدين فيه كذلك عبد السلام بنُ رُغبان المعروف بديك الجن ، وقد اشتهر في الرثاء بطريقة لا ترجع إلى الاسلوب أو الصناعـة ، ولكن إلى

معنى الفجيعة . ومما يشير إلى هذا الاتجاه قوله في رثاء جارية وغلام له :

لو كان يدري الميْتُ ماذا بعدَه بالحيّ منه بكى له في قبرهِ

ومن طرق الرثاء التي استحدثها المتأخرون رثاءُ الدواب والحيوانات الاليفة كمرثية ابن العلاّف[1] الشاعر في « هِرّ » له كان يأنس به والتي يقول في مطلعها:

يا هِرُّ فارقتنا ولم تَعُدِ وكنتَ عندي بمنزلِ الولدِ
فكيف ننفكُّ عن هواكَ وقد كنتَ لنا عُدّةً من العُدَدِ؟[2]

(٤) الهجاء :

الهجاء ضد المديح ، وكلما كَثُرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى ، ثم تنزل الطبقات على مقدار قلة الاهاجي فيها وكثرتها .

ولما كان المدح الجيد المُصيب إنما يكون بالفضائل النفسية ، فكذلك الهجاء الجيد إنما يكون بسلب هذه الفضائل ، كقول الشاعر :

وكاثِرْ بسَعْدٍ إن سعداً كثيرةٌ ولا تبغِ مِن سعدٍ وفاءً ولا نَصْرَا
يروعك من سعدِ بن عمرو جسومُها وتزهد فيها حين تقتُلها خُبرا

فقد مدح الشاعر هنا قبيلة سعد بن عمرو بفضيلتين هما كثرةُ العدد وعِظَمُ الخَلْق ، ثم عاد فسلبهم هاتين الفضيلتين بادعاء أنه ليس لهم منهما غيرُ الاسم

---

(١) هو أبو بكر الحسن بن علي بن زياد المعروف بابن العلاف شاعر عباسي مشهور توفي سنة ٣١٨ هـ.

(٢) تاريخ ابن خلكان : ج ١ ص ١٩٣

وقد عُدَّ هذا النوع من الهجاء المقذِع .

والعرب أمة أخلاق لم تضعفها الحضارة ولم يذهب بخشونتها النعيم والترف ، لذلك يرى العربي نفسه خُلُقاً محضاً . ولما قضى نظام الحياة على العرب بالمغالبة ، كان جانب التنافس بالاخلاق أغلبَ فيهم على جانب المنازعة بالعمل ، لان العمل مظهر الاخلاق .

وقلما يأتون شيئاً من أعمالهم إلا ابتغاء أن يُظهروا تلك الاخلاق أو يكتسبوا ما يساعدهم على المبالغة في إظهارها ، وذلك بيِّنٌ في حروبهم ومنافراتهم وكثير من عوائدهم ، فكان من الطبيعي أن يدعو ذلك إلى ظهور الهجاء .

ولهذا لم يكن الهجاء عند العرب في اعتبار السلب والإفحاش ، ولكنه سَلْب الخُلُق أو سلب النفس ، أو فصلُ المرء من مجموع الخُلُق الحيّ الذي يؤلف قومية الجماعة وتركُه عضواً ميِّتاً يتواصفون ازدراءه [1] .

هكذا كان شأن الهجاء عندهم ، وقد عَدُّوا بكاء الأشراف منه أول مكارمهم ، كما كان السبابُ والإفحاش فيه مما يحيله عن أن يكون هجواً ولا يضرُّ المهجوَّ شيئاً .

وإذن فالهجاء عندهم قسمان : قسم يسمونه هَجْوَ الاشراف ، وهو ما لم يبلغ أن يكون سِباباً مُقذِعاً ، وقسم هو السباب ولا يعبئون به ، لان الشاعر لا يجنح إليه في الغالب إلاّ إذا عجز عن إصابة المغمز الذي يكمُن فيه الألم من الموضع الصحيح .

ويحدثنا أبو عبيدة عن مشاهير الهجائين في الاسلام والجاهلية فيقول : « الذين هَجوْا فوضعوا من قدر مَن هجَوْه ، ومدحوا فرفعوا من قدر مَن مدحوا ، وهجاهم قوم فردُّوا عليهم فأفحموهم ، وسكت عنهم بعضُ مَن هجاهم

---

(١) تاريخ آداب العرب للرافعي : ج ٣ ص ٧٥

مخافة التعرض لهم ، وسكتوا عن بعض من هجاهم رغبــة بأنفسهم عن الرد عليهم وهم إسلاميون : جرير ، والفرزدق ، والأخطل ، وفي الجاهلية زهير ، وطرَفة ، والأعشى ، والنابغة [1] » .

وأشهر المحدثين بالهجاء بشار بن برد ، وكان إذا غضب وأراد أن يقول هجاء صفـّق بيديه و َتفـّل عن يمينه ويساره ، ودعبل بن عليّ الخـُزاعيّ ، وكان هجـّاءَ الملوك َجسوراً على الخليفة متحاملاً لا يُبالي ما صنع حتى ُعرِف بذلك وطار اسمه فيه . وكان لذلك يقول عن نفسه إنه يحمل خشبة منذ كذا سنة ً لا يجـــد من يصلـُبه عليها !

ومنهم ابن الرومي وكان لسانه أطولَ من عقله حتى قتله الهجـــاء . وأكثرُ إجادته فيه لأنه سلك طريق جرير من الإطالة والإفحاش ، فإن جريراً كان أول من أطال الهجاء ، وكان يقول : « إذا هجَوْتَ فأضحكْ » .

ومنهم ابن بسّام وكان يهجو أباه وأقاربـــه متأثراً في ذلك بالحطيئة الذي هجا أمه ، ومنهم ابن الحجـاج البغدادي خبيث العراق ، وأبو بكر المخزومي هجّاء الأندلس في القرن الخـامس ، وأبو القاسم الشميشي الأندلسي في القرن السادس ، وقد جمع هجاءه في ديوان سمّاه « شفاء الأمراض في أخـــذ الأعراض » .

ومنهم علي بن حزمون هجّاء المغرب في أوائل القرن السابع ، ومعاصرُه ابن عنين هجـّاء مصر وصاحب ديوان « ِمقراض الأعراض » .

فهؤلاء هم أشهر أهل الهجاء لغلبته على شعرهم ، وهم في المحدثين كالذين عدّهم

---

(١) البيان والتبيين : ج ٤ ص ٨٣

أبو عبيدة في الاسلاميين اوالجاهليين.

*

ومن جودة الهجاء أن يتعمد الشاعر أضداد الفضائل على الحقيقة ويلحقها بالمهجو ، وذلك كالأبيات التالية التي رواها أبو عبيدة لشاعر جاهلي وعدّها من الشوارد التي لا أرباب لها :

إن يفجروا أو يغدروا أو يبخلوا لا يحفلوا

وغدَوْا عليك مُرجّلين كأنهم لم يفعلوا [1]

كأبي بَراقِشَ كلَّ لو نٍ لونُه يتحوَّلُ [2]

وقد علق قدامة على البيتين الأولين بقوله : « ومن جودة هذا الهجاء أن الشاعر به تعمّد أضداد الفضائل على الحقيقة فجعلها فيهم ، لأن الفجورَ ضدُّ الصدق ، والغدرَ ضدُّ الوفاء ، والبخلَ ضدُّ الجود،ثم أتى بعد ذلك بضد أجلّ الفضائل وهو العقل حيث قال : « وغدوا عليك مرجّلين كأنهم لم يفعلوا » لأن هذا الفعل إنما هو من أفعال أهل الجهل والبهيمة والقِحة التي هي من عمى القوة المنيرة ، كما قال جالينوس في كتابه أخلاق النفس [3] » .

والإعجاب بالهجاء الجيد ينبعث من قدرة الشاعر على إثارة الانفعالات الكامنة في نفوسنا، فهو يثير فينا الإعجاب بقدرة الشاعر على لمح نواحي النقص في المهجو

---

(١) المرجلون : من الترجيل وهو تسريح الشعر وتنظيفه .

(٢) البيان والتبيين، ج ٣ ص ٣٣٣ ، وأبو بَراقش : طائر كالعصفور حسن الصوت طويل الرقبة والرجلين أحمر المنقار يتلو ن في كل ساعة ، يكون أحمر وأخضر وأصفر .

(٣) نقد الشعر لقدامة : ص ٦٦ .

وتصويرها في صور تهكمية تدعو إلى الابتسام بل إلى الضحك أحياناً. وقد كان من وصايا جرير في ذلك والتي أشرنا إليهـا من قبل قوله : « إذا هجوت فأضحك ».

ومن جمال المعاني في الهجاء إصابةُ الغرض المقصود مع الايجاز، كقول جرير في هجاء بني تيم :

إذا غضبتْ عليك بنو تميم حسبتَ الناس كلَّهمُ غِضابا

لو اطَّلع الغرابُ على تميم وما فيها من السَّوْءاتِ شابا!

وقول آخر في هجاء قبيلة تَيْم :

ويُقضَى الأمرُ حين تغيب تَيْمٌ ولا يُستأذنون وهم شهـودُ

ومن الشعراء مَن يغلو في ذكر نقيصة واحدة كما يغلو عند المـدح في فضيلة واحدة ، وذلك كقول الحطيئة وقد أغرق في ذكر البخل وحدَه :

كددتُ بأظفـاري وأعملتُ مِعْوَلي
فصـادفتُ جُلموداً من الصخر أمْلَسَا [1]
تشاغل لمـا جئتُ في وجه حاجتي
وأطرق حتى قلتُ قد ماتَ أو عسَى

---

(١) كددت : اجتهدت . معولي : فأسي .

وأجمعتُ أن أنعاه حين رأيته
يَفُوقُ فُواقَ الموت حتى تَنفَّسَا[1]
فقلتُ له لا باسَ لستُ بعائدٍ
فافرخ تعلوه السمادِيرُ مَلْبَسا[2]

ومثله قول الفرزدق في هجاء بني كليب باللؤم :

ولو تُرمَى بلؤم بني كُلَيْبٍ نجومُ الليل ما وَضحت لساري
ولو يُرمَى بلؤمِهِم نهارٌ لَدنَّس لؤمُهم وضَحَ النهارِ !

ومن هذا الهجاء الساخر تلك الصورة المضحكة التي رسمها ابن الرومي لبخيل يحاول أن يتنفّس بمِنخَرٍ واحد خشية أن يَبلى أنفُه جميعُه وذلك إذ يقول :

يُقتِّرُ عيسى على نفسه وليس بباقٍ ولا خالدِ
ولو يستطيع لِتَقتيرِهِ تَنفّسَ من مِنْخَرٍ واحدِ !

*

والنقاد يُفرّقون بين خير الهجاء ، وأشدّه ، وأعفّه وأصدقه ، وأبلغه . فخير الهجاء عندهم ما تُنشِده العذراءُ في خِدرها فلا يقبُح بمثلها ، كقول جرير :

---

(١) يفوق فواق الموت : يخرج صوته عند النزع ، أي يحشرج حشرجة الموت.

(٢) نقد الشعر : ص ٧٠ وأفرغ : هدأ وسكن روعه . والسمادير : الشيء الذي يتراءى للانسان من ضعف البصر عند السكر من الشرب . والملبس : الثياب.

لو أنّ تغلبَ جمّعتْ أحسابها   يومَ التفـــاخرِ لم تَزِنْ مِثقالا

وأشد الهجاء ما كان بالتفضيل ، وسمّوه الهجاء المقذع ، كقول جرير في هجاء بني نُمَيْر :

فغُضّ الطرْفَ إنك من نُمَيْرٍ   فلا كعبــاً بلغتَ ولا كلابا

وإنما عُدّ الهجاءُ بالتفضيل أشدّ الهجاء وأقذعه لما فيه من الموازنـــة التي تُشعر المهجُوّ بأنه أقلُّ من قوم معينين معروفين ، وهذا الشعور بالانحطاط عن هؤلاء المعينين يُحدث في النفس أذىً .

قال أبو عبيدة : « كان الرجل من بني نُمَيْر إذا قيل له : ممن الرجل؟قال: نُمَيْري ، فما هو إلا أن قال جرير فيهم هذا البيت حتى صار الرجل من بني نُمَير إذا قيل له : ممن الرجل ؟ قال : من بني عامر [1] ».

ومن أشد الهجاء أيضاً أعفّه وأصدقه . قال خلف الأحمر : « والصدق في الهجاء من أعظم أسباب قوته ، لأن المرء يخشى أن يُدرك الناسُ مـــا فيه من نقص حقيقي ، فإذا أدرك الشاعر ذلك وأذاعه في الناس ، كان ذلك أشد إيلاماً للمهجو ، إذ يُخيَّل إليه أن الناس جميعاً قد أدركوا ما فيه من نقص ، وعرفوا أن الشاعر صادق فيما قاله . أما إذا كان الهجاء كاذباً ففي واقع الأمر ما يجعل الناس لا يصدقون الشاعر ، ويعدونه بذيءَ اللسان » .

وأبلغ الهجاء كما قال صاحب الوساطة : « هو مـــا خرج مَخرج التهزُّل والتهافت ، وما اعترض بين التصريـح والتعريض ، وما قرُبت معانيه وسَهُل

(١) البيان والتبيين : ج ٤ ص ٣٥ .

حفظه ، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس . فأما القذف والإفحاش فسباب محض ، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم[1] ».

ومن ذلك قول زهير في تشككه وتهزله وتجاهله فيما يعلم :

وما أدري وسوف إخال أدري   أقوم آلُ حِصْنٍ أم نساء ؟

*

وللهجاء طرق كثيرة منها التفضيل الذي أشرنا إليها آنفاً ومن أمثلته أيضاً قول الشاعر :

لَشتّانَ ما بين اليزيدين في النّدَى
يزيدُ سُلَيْم والأغرُّ بنُ سالِمِ
فَهَمُّ الفتى الأزديِّ إتلافُ ماله
وهَمُّ الفتى القَيْسِيِّ جمعُ الدراهِمِ !

ومنها طريقة الاجمال كما في قول الشاعر :

وإذا تَسُرُّكَ من تميمٍ خَصلةٌ   فلَما يَسوءك من تميمٍ أكثرُ

ومنها طريقة الهجاء بالتعريض ، فإنه أهجى من التصريح ، لاتساع الظن في التعريض ، وشدة تعلق النفس به ، والبحثِ عن معرفته ، وطلب حقيقته . فإذا كان الهجاء تصريحاً أحاطت به النفس علماً ، وقبلته يقيناً في أول وهلة ، فكان

---

(١) الوساطة : ص ٢٧ .

كلّ يوم في نقصان لنسيان أو مَلَل يَعرِض . وشرط ذلك أن يكون المهجو ذا قدْرٍ في نفسه وحَسَبه، فأما إن كان لا يوقظه التلويح ولا يؤلمه إلا التصريح، فذلك [1] » .

ومنها طريقة الاحتقار واستصغارِ شأن المهجُوّ كقول جرير في التَّيْم :

وُيقضَى الأمرُ حين تغيب تَيْمٌ ولا يُستأذنون وهُمْ شهودُ

فإنك لو رأيت عبيدَ تَيْمٍ وتَيْماً قلتَ : أيُّهم العبيدُ ؟

ومنها طريقة التهكم والاستخفاف كقول النجاشيّ في هجاء قبيلة ابن مُقبل :

قبيلتُه لا يغدرون بِذِمَّةٍ
ولا يظلمون الناسَ حَبَّةَ خَرْدَلِ
ولا يردون الماء إلاَّ عَشيَّةً
إذا صَدَرَ الوُرَّادُ عن كلِّ مَنْهَلِ

هذا ومن شعراء الهجاء مَن يرى تقصيره ليجعله أذيع على الألسنة ، ومنهم من يرى تطويله كما فعل جرير وابن الرومي على أساس أن الإطالة تشفي نفس الشاعر .

وقد صار الهجاء في العصر الحديث نادراً بالقياس إلى ما كان عليه في العصور السابقة ، وربما كانت بعض ألوان الشعر السياسي والاجتماعي التي تهاجم الأوضاع

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٦٤ .

السياسية والاجتماعية قد حلت محل شعر الهجاء بمفهومه القديم .

(٥) الفخر :

والفخر أو الافتخار من فنون الشعر العربي . وقد عرّفه ابن رشيق بقوله : « الافتخار هو المدحُ نفسُه ، إلاّ أنّ الشاعر يَخصُّ به نفسَه وقومَه . وكلُّ ما حَسُن في المدح حَسُن في الافتخار ، وكلُّ ما قبُح فيه قبُح في الافتخار [١] » .

ومعنى ذلك أنّ مَن يفتخر بنفسه أو بقومه ينبغي أن يتجه إلى الفضائل النفسية دون غيرها من الأمور العرَضية والمحاسن الجسمية .

وقال بعض النقاد : « ليس لأحد من الناس أن يُطرِيَ نفسَه ويمدحَها في غير منافرة إلا أن يكون شاعراً ، فإن ذلك جائز له غيرُ مَعيب عليه [٢] » .

فالشاعر وحده يجوز له على هذا الرأي أن يفخر وأن يُطريَ نفسه ، على أساس أنّ شعراء الجاهلية كانوا يفخرون ، وعلى هذا جاز لمن جاءوا بعدهم من شعراء العربية أن يسيروا على سَنَنِهم .

لقد كان المجتمع الجاهلي بحاجة إلى الشاعر كي يُشيدَ بأمجاد قبيلته ويُعليَ من شأنها بين القبائل الأخرى . وكان الشعر في ذاك العصر هو سجلُّ المفاخر والمآثر ، فكان من ميادينه الفخر بالعشيرة والفخر بالنفس وقد نهج الشعراء بعدئذ منهج شعراء الجاهلية ، وبهذا ظل باب الفخر مفتوحاً أمام الشعراء مغلقاً أمام غيرهم من الناس .

ولكن من النقاد من عدّ الفخر ضرباً من الهجاء ، لأن مدح النفس مرذول ،

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٣٦ . (٢) المرجع السابق : ج ١ ص ١٢ .

يدل على سقوط الهمة ، وعلى زيف الرأي ومحاباة النفس ، وعلى أن المرء يكذب على التاريخ حين يخلق من نفسه إنساناً مزوّراً غير موجود ، وهذا أدخل في باب المذلة والضعة منه في باب الفخر والحمية .

ولعل ممـــا يؤيد هذا الرأي قول أبي عليّ مِسْكَوَيْه : « المدحُ تزكيةٌ للنفس ، وشهادةٌ لها بالفضائل ، ولما كان الإنسانُ يحب نفسَه رأى محاسنَها ، وخَفِيَ عليه مقابحُهـا ، بل رأى لها من الحُسْن ما ليس فيها ، فقَبُحَ منه الشهادةُ بما لا يُقبَل منه ، ولا يُرَى له »[1] .

وحقيقة الفخر أنه تأريخ ، وسواءٌ في معنى التأريخ فضيلةُ الفرد وفضيلةُ الجماعة ، فكما يكون ظَفَرُ الجيش في حرب نتيجةَ حوادث كثيرة ، كذلك تكون فضيلةُ الكرم عن حوادث معروفـــة أنتجت هذه التسمية ؛ والمرء لا يكون كريماً في العرب بلا شيء ، ولا بشيء قليل .

وقد التفت أبو تمام إلى هذا المعنى وعبّر عنه بقوله :

قد بَلَوْنا أبا سعيد حديثا	وبَلَوْنا أبا سعيد قديمـــا
ووردناه سائحاً وقليباً	ورعينـــاه بارضاً وجميا[2]
فعلمنا أنْ ليس إلاّ بشقّ النَّـ	ـفس صار الكريمُ يُدعَى كريما

وعلى أساس من هذه النظرة نرى الفخرَ فطرةً في العرب ، فلا يكاد السيد منهم يأتي عمـــلاً إلاّ تناوله شاعر قبيلته وفخر به ، لأنه لسان القبيلة ومؤرخ أمجادها .

---

(١) كتاب الهوامل والشوامل لأبي حامد التوحيدي ومسكويه : ص ١١٧

(٢) السائح : الماء الجاري . والقليب : البئر . والبارض : أول النبات ، والجميم : النبات الطويل المنتشر .

وإذا فخر أحدُهم بفضيلة في نفسه كالشجاعة أو الكرم و الوفاء أو غيرها، فإنما يكون ذلك في معرض التذكير بهذه الفضيلة واستشهادِ التاريخ الحيّ عليها، أو يكون تحميساً لنفسه وتمكيناً لهذه الفضيلة أو تلك منها [١] .

*

وإذا كانت هذه هي حقيقةَ الفخر، فإنّ هناك نوعاً آخر هو الفخرُ الصناعيُّ أو المُصطنَع ، وأعني به الفخر الذي تزيَّد فيه المتأخرون ونسبوا إلى أنفسهم من الفضائل ما ليس فيهم . فهذا النوع أدخل في باب المديح الصرف منه في باب الفخر . وليس بكثير على من يقدر أن يقول : حاتم كريم ، أن يقول : أنا كريم كرمَ حاتم.

كذلك هناك نوع ثالث من الفخر عند العرب شبيهٌ بالفخر الصناعي أو المصطنع في ظاهره لا في حقيقته ، وقد عَبّر الجاحظ عن هذا النوع بقوله : « والعربيُّ يعاف الشيءَ ويهجو به غيره ، فإن ابتُلِيَ بذلك فخر به ، ولكنه لا يفخر به من جهةِ ما هجا به صاحبَه ، فافهم هذا ، فإن الناس يَغلَطون على العَرَب ويزعمون أنهم قد يمدحون الشيءَ الذي قد يهجون به . وهذا باطل ، فإنه ليس شيء إلاّ وله وجهان وطرفان وطريقان . فإذا مدحوا ذكروا أحسنَ الوجهين ، وإذا ذَمّوا ذكروا أقبح الوجهين » [٢] .

ويدخل في هذا النوع بابُ العيوب الخِلْقية كالبرص مثلاً فإنهم يهجون به ، ولكنّ مَن ابتُلِيَ به من شعرائهم ضرب له المثل الذي يستغرقه ويَشغل عنه . وقد استدل الجاحظ على وجهة نظره السابقة بقول ابن حبناء [٣] :

---

(١) انظر كتاب تاريخ آداب العرب للرافعي : ج ٣ ص ٩٩ - ١٠٠

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ : ج ٥ ص ١٧٤ - ١٧٥

(٣) ابن حبناء : هو المغيرة بن حبناء بن ربيعة بن حنظلة .

إني امرؤٌ حنظليٌّ حين تَنسُبُني   لا مِن عَتيكٍ ولا أخواليَ العَوَقُ(١)

لا تحسَبنَّ بيـــاضاً فيَّ مَنْقَصَةً   إنَّ اللهاميمَ في أقرابها... بَلَقُ(٢)

كذلك استشهد بقول القائل :

يا كاسُ لا تستنكري نُحولي   ووَضَحاً أوْفَى على خَصيلي(٣)

فإن نعتَ الفَرَسِ الرجيـــلِ   يكمُل بالغُرَّةِ والتَّحْجيلِ(٤)

فمثل هــذا الفخرِ المصنوع قد اضطر إليه الشعراء فراراً من معنى الهجاء ، ومن هذه الجهة اكتسب معنى المديح .

*

ويرى بعض النقاد أن الطريقة المثلى في الفخر أو المدح الذي يخص الشاعر به نفسه وغشيرته تتمثل في جَعْلِ الممدوح يَشْرُف بآبائه وجَعْلِ الآباء تزداد شرفاً به . وعنده أنَّ مِن خير الأمثلة على ذلك قول المتوكل الليثي :

---

(١) العتيك كأمير : قبيلة من ولد كعب بن يشكر بن بكر بن وائل . والعَوَق : فرع من قبيلة يشكر وكانوا أخوال المفضل بن المهلب ، روى صاحب الأغــاني « كان المغيرة بن حبناء يأكل مع المفضل بن المهلب ، فقال المفضل :

فلم أر مثل الحنظليّ ولونه   أكيل كرام أو جليس أمير

فرفع المغيرة يده مغضباً ثم قال ... أنشد البيتين » .

(٢) اللهاميم : جمع لهموم وهو الجواد من الناس والخيل ، والأقراب : جمع قُرُب بالضم وهو الخاصرة ، والبلق : سواد وبياض .

(٣) أوفى : ارتفع . والخصيل : جمع خصيلة ، وهي الخصلة من الشَّعر .

(٤) كتاب الحيوان : ج ٥ ص ١٦٥ . الرجيل من الإبــل والدواب : الصبور على طول السير ، والقوي على الارتحال . والغُرَّة : بياض في جبهة الفرس ، والتحجيل : بيــاض في قوادم الفرس .

إنا وإنْ أحسابُنـا كرُمَتْ   لَسْنَا على الأحساب نَتَّكِلُ
نبني كما كانتْ أوائلُنـا   تَبْني ونَفعلُ مثلمـا فَعَلُوا

وقد أنكر قدامة وتابعه ابن رشيق في رأيه أن يُمدَحَ الإنسانُ بآبائه دون أن يكون ممدوحاً بنفسه ، لأن كثيراً من الناس لا يكونون كآبائهم [١] .

كذلك أنكر القاضي أبو الحسن الجرجاني عكس ذلك وهو أن يفخر المرء بنفسه إلى الحد الذي يجعل قومه يشرُفون به دون أن يشرُف هو بهم . ومن أجل ذلك عاب على أبي الطيب المتنبي قوله :

ما بقومي شَرُفْتُ بل شرُفوا بي   وبنفسي فخرتُ لا بجدودي

ثم علق على هـذا البيت بقوله : « وهذا معنًى سَوْءٍ [٢] يقصر بالممدوح ويَغُضُّ من حسبه ويُحقّر من شأن سلفه . وإنما طريقة المدح أن تجعَل الممدوحَ يشرُف بآبائه والآباء تزداد شرفاً به ، فتَجعَل لكل منهم في الفخر حظاً وفي المدح نصيباً » [٣] . فقول المتنبي بأنـه لا شرف له بآبائه هو في نظر القاضي الجرجاني هَجْوٌ صريح .

والذي نراه أن هذا النقد لا وجه له ، ذلك لأن أبا الطيب كان مدفوعاً إلى المعنى الذي عبر عنه هنا بعنصر الصدق ، والواقع أن ما أتى به في عالم الشعر من الإبداع يعطيه كل سبب للفخر بنفسه ، وقـد اعترف له التاريخ بذلك ، ولكننا لم نعرف ولم يحدثنا التاريخ أن أحداً من قوم المتنبي أو آبائه وأجداده كان له من المجد أو الشرف مثلُ ما كان لشاعر العربية الذي ملأ الدنيا وشغـل الناس . فالرجل عصاميٌّ ، وهو في بيته الذي يَعُدُّه القاضي الجرجاني ضرباً

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٣٨   (٢) معنًى سوْءٍ : أي سيء قبيح .
(٣) الوساطة : ٢٧٩

من الهجو الصريح ، إنما يريد أن يُفرّق بين الشرف المكتسب والشرف الموروث وأن يُعليَ من شأن الأول على الثاني .

إن القاضي الجرجاني بنقده لبيت المتنبي على النحو الذي ذكرنا إنما ينظر إلى ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان الكامل ، أو بعبارة أخرى إنه يريد أن يضع مقياساً للفخر الأمثل ، على حين يضع المتنبي بيته مقياساً للفخر الأصدق، الفخرِ الذي يستلهم الواقع ولا يكذب على التاريخ .

*

وأهم المعاني التي يدور عليها الفخر العربي الشجاعة ، كقول بكر بن النطاح الحنفي :

وَمَن يَفتقرْ منّا يَعِشْ بحُسامه ... وَمَن يفتقرْ من سائر الناس يَسألِ

وإنا لنلهو بالحروب كما لَهَتْ ... فَتاةٌ بعِقْدٍ أو سِخابِ قرَنْفُلِ (١)

ومن معاني الفخر كذلك « الكثرة » كقول أوس بن مَغراء السّعديّ :

ما تطلع الشمس إلا عند أولنا ... ولا تَغيَّبُ إلّا عنـــد آخِرنا

ومنها الافتخار « بالولاء » كقول إبراهيم الموصلي يفتخر بولائه من خزيمة بن حازم النهشلي :

إذا مُضَرُ الحمراءُ كانت أرُومَتي ... وقام بمجدي حازمٌ وابنُ حازمِ

عَطِسْتُ بأنفي شامخاً وتناولتْ ... يداي الثُّرَيّا قاعداً غيرَ قائمِ

---

(١) السِّخاب ككِتاب : قلادة تتخذ من قرنفل . وقيل كل قلادة كانت ذات جوهر أم لم تكن .

ومن أجود ما قيل في الفخر قصيدة السموأل بن عاديًا ، والتي تمثل كثيراً من الفضائل والمفاخر التي كان يُتمدَّح بها في عصر هذا الشاعر من مثل الكرم، وحماية الجار ، والدفاع عن الوطن ، والشجاعة ، والسيادة ، وعراقة النسب . ومن هذه القصيدة :

تعيّرنا أنا قليلٌ عديدُنا ... فقلت لها : إن الكرام قليلُ
وما ضرّنا أنا قليل وجارنا ... عزيزٌ وجارُ الأكثرين ذليلُ
لنا جبل يحتلّه مَن نجيره ... منيع يردُّ الطرف وهو كليلُ
وإنا لقوم ما نرى القتلَ سُبّةً ... إذا ما رأته عامرٌ وسَلُولُ
يُقرِّب حبُّ الموت آجالَنا لنا ... وتكرهه آجالُهم فتطولُ
وما مات منّا سيّدٌ حتفَ أنفِه ... ولا طُلَّ منا حيث كان قتيلُ[1]
ونُنكر إن شئنا على الناس قولَهم ... ولا يُنكرون القولَ حين نقولُ
إذا سيدٌ منا خلا قام سيدٌ ... قئولٌ لما قال الكرام فَعولُ
وما أُخمِدتْ نارٌ لنا دون طارقٍ ... ولا ذمّنا في النازلين نزيلُ
سَلِي إن جهلتِ الناسَ عنا وعنهمُ ... وليس سواء عالِمٌ وجهولُ

*

ولما كانت المبالغة مقبولة في هذا الباب فإنهم قاسوا أفخر الشعر بمقدار درجته ومنزلته من المبالغة . ومن أمثلة ذلك قول الفرزدق :

ترى الناس إن سرْنا يسيرون خلفنا ... وإن نحن أوْمأنا الى الناس وَقّفُوا

---

(١) مات حتف أنفه : أي مات موتاً عادياً . وطُلَّ القتيل : بطل دمه وضاع هدرا .

وقول جرير :

إذا غضبتَ عليك بنو تميم حسبتَ النـاسَ كلُّهمُ غِضابا

وقول ابن ميادة :

ولو أن قيساً قيسَ عَيْلانَ أقسمتْ على الشمس لم يطلُعُ عليك حجابُها

وقول بشار بن بُرد :

إذا ما غَضِبنا غضْبةً مُضَرِيَّةً هتكنا حجابَ الشمس أو أمطرتْ دِما

إذا ما أعرنا سيداً من قبيلةٍ ذُرَا مِنبرٍ صلَّى علينا وسَلَّما !

ومثل هذا الشعر قد يروق بما فيه من لطف التخيل ودِقّة الصنعة وجمالها، ولكنه قلما يؤثر في النفوس أو يثير فيها أي عاطفة .

وإنما الفخر الذي يشد النفس إليه ويؤثّر فيها هو ما سماه ابن رشيق «بالفخر الحلال غير المدّعَى ولا المنتحل» [1]، إنه الفخر الذي يلتزم فيه الشاعر جانب الصدق، فيكون تعبيراً عما صدر عنه أو عن قومه من مآثر، أو تعبيراً عما فيه أو فيهم من فضائل .

*

وبعد ... فقد عرضنا بشيء من التفصيل لخمسة من الفنون الكبرى، على أساس أنها الفنون التي تمثل معظم الشعر العربي . وهذه هي الغزل، والمدح، والرثاء، والهجاء، والفخر .

أما فنون الشعر العربي الأخرى من عتاب، واعتذار، ووصف، وحماسة،

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٣٩

وحكمة ، فيمكن للدارس أن يحصّلها بنفسه على ضوء المنهاج الذي اتبعناه في معالجة الفنون الكبرى أو أي منهاج آخر يرتضيه ، معتمداً في ذلك على أمهات كتب الأدب والنقد قديماً وحديثاً .

والآن ننتقل بالحديث إلى فنون الشعر في الآداب العالمية للإلمام بحقيقتها ، ولمعرفة ما إذا كان لها وجود في الشعر العربي كشعر الغناء ، أم أنه لا وجود لها البتّة فيه .

الشعر القصصي

للشعر القصصي معنيان : عام وخاص .

فالشعر القصصي بمعناه العام هو كل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكايةَ هذه القصة .

أما الشعر القصصي بمعناه الخاص فهو شعر الملاحم ، أو ما يسميه الإفرنج Epic ، وهو الشعر الذي يَروي أو يقص الوقائع والأحداث شعراً ، حتى يتميز عن التاريخ البحت .

والملحمة عبارة عن شعر قصصي بطولي قومي يحتوي على أحداث خارقة للعادة . ومن النقاد مَن عرّفها بأنها قصيدة طويلة فخمة الأسلوب تقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية .

والملحمة باعتبارها شعراً تكون أثراً من آثار الخيال القوي الذي يستطيع أن يبعث عالماً متحركاً لا يُحَدّ في تنوّعه . وتوصف الملحمة بأنها قصصية لأنها تضع أمام أعيننا سلسلة من الأحداث ، وقد نجد فيها أوصافاً وخطباً وصوراً ، ولكن كل ذلك يعتبر ثانوياً بالنسبة للقصة .

والقصة في الملحمة هي التاريخ الخيالي بالنسبة للماضي ، أجل إنها التاريخ لعصر يكون الناس فيه أكثر اهتماماً بما يصوره الخيال الجميل منهم بما يخلقه الواقع الحقيقي .

وقد عرفها لامرتين بقوله : « إنها الشعر في طفولة الشعوب حيث يختلط التاريخُ بالأساطير والخيالُ بالحقيقة ، وحيث يكون الشعراء بمثابة المؤرخين للشعوب »[1] .

ويميز النقاد بين نوعين من الشعر القصصي : الشعر البدائي أو الطبيعي والشعر التقليدي وليد التفكير . ونقطة البدء في الملحمة البدائيــة هي حادث تاريخي حقيقي أو حادث يظنه الناس تاريخياً . وهذا النوع من الشعر القصصي يشترك في تأليف موضوعه جميع أفراد الشعب ويساهم في صياغته عديد من الشعراء ، كما هو الشأن بالنسبة إلى الإلياذة والأوديسة اللتين تعتبران المثل الأعلى لهـذا الفن القصصي أو الملحمي . فهاتان الملحمتان لم يبتكرهما شاعر بعينه ، وإنما ابتكر أجزاءً منهما شعراء شعبيون متعددون ، ثم جاء هوميروس الشاعر اليوناني القديم فوعى في ذاكرته كل تلك الأجزاء وأضاف إليها أجزاء من ابتكاره ، ثم أخذ يجوب بلاد اليونان منشداً على نغمات قيثارته تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذي يشبه الطفولة[1] .

أما الملحمةُ التقليدية وليدةُ التفكير فهي نوع متطور من الملحمة البدائية ، بمعنى أنها تستعير منها الإطار العـام والعناصر الضرورية للتأليف ، وينفرد بنظمها شاعر واحد ، وفيها يتحول عنصرُ الإلهام الغالبُ على الملحمة البدائية إلى عنصر الصنعة الفنية ، كما تخلو من مصاحبة الغناء الموسيقي لها لأنها لا تتجه إلى المستمعين بل إلى القرّاء .

---

(١) انظر في ذلك كتاب نظرية الأنواع : ص ١٠٩ ، وكذلك كتاب الشعر للدكتور محمد مندور : ص٨

وإذا كنا نجـد في الملحمة البدائية كثيراً من الأمور التي لا تعتمد على سند تاريخي فإن الملحمة التقليدية على العكس من ذلك تستمد موضوعها في الغالب من التاريخ ، كما هو الشأن بالنسبة لملحمة « الإنيادة » التي قص فيهـا « فرجيل » شاعرُ الرومان أنباءَ جدِّهم الأعلى البطل «إنيوس» وتأسيسه لمدينة روما القديمة.

وعلى الرغم من براعة « فرجيل » الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كلّه لا يزالون يُؤثرون « الإلياذة » و « الأوديسّة » على « الإنيادة » وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرهما التلقائي .

وقد تطور الشعر القصصي أو فن الملاحم خلال العصور فانتقل بعد العصر القديم من الأدب الفنـّي إلى الأدب الشعبي ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء بعد أن تطورت الإنسانية ، وتعددت وسائل التسلية الآلية ، وتعقدت الطبيعة البشرية بنمو الفكر والثقافة وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

أجل لم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة كالإلياذة والأوديسّة والإنيادة في الغرب ، والمهابهاراتا والرامايانا في الهند ، وشاهنامة الفردوسي في فارس ، وشاهنامة الشاعر التركي الملقب بالفردوسي [1] الطويل .

*

ذلك عن الشعر القصصي أو شعر الملاحم في الآداب العالمية ، فماذا عن نصيب الشعر العربي من القَصص ؟

لعل خير من عرض لهذا الموضوع بالبحث وأجاب عن هذا السؤال هو محمود

---

(١) ذكر صاحب كشف الظنون أن هذا الشاعر التركي نظمها في مليون وستمائة ألف بيت وكتبها في ٣٣٠ مجلداً ، فلما عرضت على السلطان بايزيد العثماني أمر بانتخاب ثمانين مجلداً وإحراق الباقي . فترك المؤلف بلاد الروم وذهب إلى خراسان فمات فيها كمداً . تاريخ آداب العرب للرافعي : ج ٣ ص ١٤٦

تيمور رائد القصة العربية الحديثة ، فقد قال : لقد فرغ نقاد الأدب ومؤرخوه من الجواب على هذا السؤال بأن الشاعرية العربية لم تثمر القصة ولا الملحمة . وهم لم يختلفوا إلا في تعليل هذه الظاهرة ، فذهبوا في ذلك مذاهب شتى .

والحق الذي يجب أن نتظاهر في تأييده والاحتجاجِ له أن الأدب العربي لم يخلُ من هذا النوع الذي نسميه الشعر الملحمي، وإن كان الشبهُ غيرَ قريب بينه وبين ملحمة « يونان » . ففي شعر العرب أوصالُ الملاحم وأجزاؤهـــا ، بيد أنها لم تجتمع في نسق واحد ، ولم تلتق على وحدة جامعة .

وقد انتبه لذلك عَلَمٌ من أعلام النقاد العرب في القرن السابع الهجري ، ذلك هو « ابن الأثير » الأديب ، إذ يقول :

« إذا أراد الشاعر العربي أن يشرح أموراً متعددة ذواتِ معان مختلفةٌ في شعره ، واحتاج إلى الإطالة فإنه لا يُجيد في الجميع ولا في الكثير منه ، بـــل يجيد في جزء قليل . وعلى ذلك فإني وجدت العجم يَفْضُلون العربَ في هـــذه النكتة . فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنّفاً من أوله إلى آخره شعراً ،وهو شرح قصص وأحوال ، وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها . .

ونحن نقرأ الشعر الذي يتردد فيما بين أيدينا من أيام العرب،ونقرأ المقطوعات التي تتخلل شعر « الأعشى » في التحدث عن القرون الخـــالية ، وسير الملوك الأولين،وما نظمه من حادثة السموأل في أبياته الرائيّة[1]، ونقرأ كذلك قصيدة لقيط بن يعمر العيلية [2] ، ومعلقة عمر بن كلثوم النونية ، وقصيدة الحطيئة في تصوير الضيافة العربية ، وما يجري في ألوان الشعر الحماسي من حكايته للأحداث والأحوال ، وتصويره لمعترك الغرائز والنزعات منذ فجر الأدب العربي إلى عصر « المتنبي » بل العصور التوالي ، فتسفر لنا ملامحُ وسِماتٌ من الملحمة لا يعوزها إلا لَمُّ الشتات وربطُ الأجزاء ، وتنسيقُ البنيان . . .

---

(١) انظر ديوان الأعشى ص ٢١٥

(٢) انظر ديوان الشعر العربي للأستاذ علي أحمد سعيد « أدونيس » ج ١ ص ٣٤

وكذلك حين نقرأ تلك الأقاصيص الشعرية « لامرىء القيس » و عمر بن ربيعة » و « الأحوص » ومن على شاكلتهم في حكاية ما يجري من مغازلة النساء ، تتجلّى لنا صور ومواقف من قصص غراميّ خلاّب .

في هذا القصص الشعري – الحماسي والغزلي – لا نظفر كل الظفر بالسعة والخيال ، والتعقيدات للحوادث ، والاستبطان للنفوس ، ولكننا ظافرون أيّما ظفَر بما فيه من سطوة الغرائز وتصوير الواقع ، واستظهار التجربة الحية ، إلى جانب قوة الوصف ، وطلاوة التعبير » (١) .

الشعر التمثيلي

ويقال له أيضاً الشعر الدرامي ، والشعر الحركي ، والشعر المسرحي ، وهو الشعر الذي يُكتب به الحوار مصطحباً بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح .

وهذا الشعر التمثيلي أو الشعر المسرحي قد انقسم عند اليونان القدماء إلى نوعين كبيرين : « التراجيديا » أي المأساة ، و « الكوميديا » أي الملهاة .

(١) فالتراجيديا : أي المأساة ، هي المسرحية التي تختص بتمثيل البؤس بالنسبة للأشخاص ذوي المكانة ، كالملوك والأبطال المشهورين من الرجال .

والمأساة تستمد من الماضي التاريخي أو الأسطوري مادتها الشعرية التي يكون نصيبُها من الاتساع بقدر ما يَبعُد عنا ذلك الماضي . وقد يُستعاض فيها عن البعد الزمني بالبعد المكاني . فالشرق بما ينطوي عليه من أسرار خفية لم يعرف الغربُ عنها إلا القليلَ أثناء القرن السابع عشر كان يقدم من الموضوعات لمؤلفي

---

(١) كتاب الأدب الهادف للأستاذ محمود تيمور : ص ١٣٥ – ١٣٧

المآسي الشعرية ما تقدمه العصور القديمة .

(٢) **والكوميديا** : أي الملهاة ، هي المسرحية الضاحكة أو الفكاهية ، التي تمثل العيوب والرذائل في صور ضاحكة . وقد تطورت هذه المسرحية إلى أداة نقد اجتماعي وأخلاقي وسياسي لاذع يُجسِّد المفاسد ويفضحها ويثير منها الضحك والسخرية ، كجزاء اجتماعي قوي قادر على إصلاحها ، بحكم أن البشر بطبيعتهم يخشَون أكثر ما يخشون أن يكونوا عُرضة للضحك .

فالغاية من الملهــاة إصلاح الأخلاق عن طريق الضحك ، سواء في ذلك المنغمسون في حمأة الرذيلة أو المعرَّضُون للوقوع فيها .

الدراما : وفي مرحلة تاريخية اختفت « التراجيديا » أي المأساة بخصائصها الفنية القديمة وحلت محلها « الدراما » في العصر الحديث للدلالة على« المسرحيات الجادة » التي لا تعتمد على إثارة الضحك ولا تستهدفه .

والواقع أن « الدراما الحديثة » هي مسرحية وسط بين المأساة والملهـاة ، أو هي مأساة مخففة بقليل من الملهـــاة . وما أشبهها بابتسامة تنبثق في خلال الدموع كشعاع من الشمس يضيء بين سحابتين ممطرتين !

الميلودراما Melodrama :

وفي القرن التاسع عشر ظهر هـــذا النوع الشعبي من المسرحيات المعروف بـ « الميلودراما » وهي مسرحية أو تمثيلية تتخللها مفاجاءات مؤثرة وألحـان حزينة مشجية .

ومن صفاتها الرئيسية أنها مأساة لا تخضع لقوانين المنطق، ومن شأنها أن تشتمل على الحوادث والمغـــامرات الغريبة التي لا تشبه الواقع في شيء ، وعلى الإحساسات الروائية في رقتها أو غِلَظها وقسوتها .

ومن شأنها كذلك أن يكون تأثيرها من العنف بحيث تتوتر الأعصاب ،

وتحُلُّ الإحساساتُ الثائرة محلَّ الإحساسات الهادئة ، ويحلُّ الرعبُ الشديد محل الخوف البسيط ، وأن يكون الحلُّ فيها من النوع المريح المتفائل ، فتلقى الجريمةُ فيها عقابَها الصارم ، والفضيلةُ جزاءَها الحسن .

وعندما بدأت حركة البعث الأوربي في القرن الخامس عشر وعاد الأوربيون إلى الأدب الإغريقي القديم يحتذونه ، ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم ، أخذوا في أول الأمر يجمعون في المسرح بين الحوار والمقطوعات الغنائية ، لكن هذا النوع لم يدم طويلاً ، ثم رأينا فن التمثيل القائم على الحوار ينفصل عن الغناء ، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظَّم شعراً .

وإذا كانت الآداب الأوربية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء في المسرحية الواحدة ، فإن التطور النهائي قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلاً نهائياً .

ومنذ انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي كان من الطبيعي أن يتطور هذا الحوار ويتجهَ نحو النثر بدل الشعر . وباستمرارِ تطورِ الأدب التمثيلي واتجاهِه نحو الواقعية ، وظهورِ ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطغى على الشعر في لغة المسرح بحيث يندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيات شعرية [1] .



هذا عن مفهوم الشعر التمثيلي وأنواعه وتطورها خلال العصور . أما عن نشأة فن المسرح فقد ظهر عند اليونان القدماء في كنف الدين الوثني على صورة أغنيات مرحة أو حزينة يُنشِدها أو يغنيها شخص واحد وترد عليه الجوقة الغنائية .

---

(١) انظر كتاب فن الشعر للدكتور محمد مندور : ص ١٨ - ٢٠

وقد تمثلت بداية الحوار المسرحي في تبادل الإنشاد والغناء بين هـذه الجوقة الغنائية وقائدهـــا ، ثم أخذت الفكرة تنمو وتتطور حتى ظهرت المسرحية الشعرية في صورتها النهائية المتكاملة ، وانقسمت إلى النوعين الكبيرين المعروفين « بالتراجيديا » أي المأساة ، و « الكوميديا » أي الملهاة .

وبذلك اتسعت آفاق المسرحيـــة الشعرية ، وأصبحت تُستخدم كوسيلة لتجسيد أساطير الآلهة ، وما يجري بين تلك الآلهة من صراع ، أو ما يجري بينهم وبين البشر .

كذلك عرف المصريون القدماء هـذا الفن المسرحي ، كما تشهد بذلك بعض المشاهد المسرحية المرسومة على جدران المعابد ، كمعبد إدفو ودندرة .

ومن دراسات علماء الآثار المصرية لهذا الجانب يتضح أن المسرح قـد نشأ عند المصريين القدماء قبـــل نشأته عند اليونان في كنَف الدين أيضاً . وكانت أسطورة « أوزيريس » إله الخير وأخيه «ست» إله الشر من الموضوعات الرئيسية في فن المسرح عند قدماء المصريين .

والفرق بين المسرحين أن المسرح اليوناني نشأ في الهواء الطلق وفي الحقول ، على حين نشأ المسرح المصري داخل المعابد، وكان الكهنة هم المؤلفون والممثلون، وكانت المشاهدة مقصورة على رجال الحكم والدين .

ومن ثَمّ لم يستطع هذا الفن أن يتحرر من الدين وأن يتطور إلى فن دنيوي كما حدث عند اليونان ، كما أنّ احتكار الكهنة له أدّى به إلى الانقراض بمجرد انقراض الديانة الوثنية في مصر .

❋

أما العرب القدماء فلم يعرفوا الشعر التمثيلي لا في جاهليتهم ولا في الإسلام. وربما كان السبب راجعاً إلى طبيعة الحياة في البادية وعدم استقرارها . وللبيئة البشرية وللبيئة الطبيعية أثرٌ في تفسير هذه الظاهرة .

فالتمثيل يحتاج إلى استقرار، وحياةُ البادية لا تعرف مثلَ هذا الاستقرار. وعندما ظهر الإسلام وابتدأت حركة الترجمة عن اليونان القدماء لم يُترجَم شيء من المسرح اليوناني إلى العربية، لأنه قائم على تعدد الآلهة الأسطورية، ذلك الأمر الذي يتنافى مع عقيدة التوحيد الإسلامي.

وبالرغم من أن العرب عرفوا في القرون الوسطى فنوناً شعبية تشبه إلى حدٍ ما فنّ المسرح مثل «القراقوز» و «خيال الظل» فإنه من الثابت أن فن التمثيل وفن الأدب المسرحي قد اقتبسه العرب عن أوربا بعد النهضة العربية التي بدأت في القرن التاسع عشر.

وكان رائد هذا الفن في العالم العربي الحديث هو «مارون النقاش» الذي ألف أول مسرحية عربية في سنة ١٨٤٨ ببيروت، ثم انتقل هذا الفن من لبنان إلى سوريا فمصر.

وقد عالج بعضُ كبار شعرائنا المعاصرين كشوقي وعزيز أباظة وغيرهما كتابة المسرحيات الشعرية، ولكن مسرحياتهم على الرغم من قوة شاعريتها لم تسلم من النقد الشديد، كما أن نجاحها المسرحي ظل محدوداً.

الشعر التعليمي

الغرض الأساسي من الفنون الشعرية هو اللذة الأدبية، فهي تخاطب الخيال لتوقظ فيه صوراً خلابة، وتخاطب الحس لتثير فيه إحساسات حلوة. وإذن فليس من شأن الفنون الشعرية التي تقوم على الخيال والحس والعاطفة أن تعطينا دروساً تزودنا بالنافع المفيد.

وعلى العكس من ذلك الشعر التعليمي بمفهومه عند الأوربيين، فهو يهدف إلى التعليم، ويزعم أنه صاحب رسالة تثقيفية يؤديها.

تلك هي مهمته الأساسية ، أما ما يرد فيه من قصص وأوصاف وما يحتوي عليه من إحساسات غنائية فليس مقصوداً لذاته ، وإنما يستخدمه ليُخفيَ ما يصاحب المعرفةَ من صعوبة ، أو ليلطِّفَ من جفاف الحقيقة ، وبهذه الطريقة يجد القارىء لذة شراب الحقيقة في كوب من الجمال .

ومادة الشعر التعليمي هي العلم والأخلاق والفنون ، أي الحقيقة والخير والجمال . وقد كانت المعاني الخلقية دائماً هي الموضوعَ المفضَّلَ بالنسبة للشعر التعليمي ، ويمكن القول بأن هذا الموضوع كان ميدانَه الخاص لما يتضمنه من نصائح وحِكَم عملية . أما العلوم والفنون والآداب فتأتي في الشعر التعليمي على صور منظومات تتضمن نظرياتها وأهمّ حقائقها ، لأن النظم يعين على حفظها واستذكارها .

وفي تطور الشعر التعليمي الأوربي يجب التمييز بين عصرين : العصر البدائي والعصر التقليدي .

(١) **العصر البدائي** : فالشعر التعليمي الذي ظهر في هذا العصر كان نتيجة طبيعية من نتائج العصور الأولى للحضارة . ومن لوازم هذه العصور أن تكون أنواع المعارف الإنسانية خليطاً لا تمييز بينها . فالعلم لا يتميز عن الفن ، ولا ينفصل العقل عن الخيال ، وفوق ذلك فإن فنّ الكتابة كان نادر الاستعمال ، وكان النظم يُعين على حفظ نتائج التجارب أو مبادىء الأخلاق .

وفي هذه العصور أيضاً كانت الأمور الخارقة والمعجزات تُنظَم شعراً . ولما كان الشاعر لا يزال يعيش في عالم فني ، ولا يزال هذا العالمُ يحتفظ بنضارة خياله ، فإنه صاغ نصائحه في شكل أساطيرَ ساذجةٍ وفي أوصاف خلاّبة .

(٢) **عصر التقليد** : وفيه انفصل العلم عن الفن انفصالاً تاماً ، ولكن هذا الانفصال لم يؤد إلى اختفاء الشعر التعليمي ، وكل ما حدث أنه ظهر في زمنين مختلفين ، وأن تقدير الناس له اختلف تبعاً لاختلاف هذين الزمنين .

والزمن الأول هو زمن التدهور ، وذلك حينما نضب معين الابتكار ، وجف منبع الإلهام ، وظهر عـــدد كبير من الشعراء النظّامين . فهؤلاء وجدوا في موضوعات العلم والفن مادةً مهيأة سهلة فعكفوا عليها ينظمونها شعراً ، وبذلك أعفَوْا أنفسَهم من الخلق والابتكار .

وكان من نتيجة ذلك شيوعُ نوع من الشعر يتضمن بعض الوصايا والحكم والحقائق العلميـة ، مع خلوّه من الابتكار والتأثير والخيال . وهكذا حلّت جودةُ الصنعة محل الإلهام ، كما حلّتِ المهنةُ محلّ الأصالة ، وانحدر الشاعر إلى مجرد ناظم بسيط . وفي القرن الثامنَ عشرَ تحوّل هذا الشعر إلى نوع من الألغاز والأحاجي .

أما الزمن الثاني فهو زمن الشعر التعليمي الحقيقي ، وفيه صار هذا الشعرُ أرقى فناً وأكثرَ خصوصيةً ، فقد أخذ الناس ينظرون إلى العلم بمنظار الشعراء الأوائل ، أي كموضوع يفيد الحسّ ويُسعد الخيال .

وفي القرن التاسعَ عشرَ تطور الأمر فأصبح عرضُ المسائل العلمية يحتاج إلى النثر لا الشعر ، لأن الشعر لا يمكنه الوصول إلى الغاية القصوى من الدقة دون أن تنهار مقوماتـــه ويتنكّرَ هو لنفسه ، وبذلك ذاب العنصر التعليمي في العنصرين الآخرَين من الشعر ، وهما الشعر القصصيُّ والشعر الغنائي .

*

ذلك عن الشعر التعليمي في مفهوم الأوربيين ، أمـــا الشعر التعليمي عند العرب فيراد به القصائدُ التاريخية أو العلمية التي جاءت في حُكْمِ الكتب ، وكذلك الكتبُ التي نظّموها فجاءت في حُكْم القصائد ، وهو ما يعبّر عنه المتأخرون بالمتون المنظومة ، كألفية ابن مالك في النحو وغيرِها مما يجمع مسائل الفنون وضوابطَها .

ولعل من أقدم ما وصل إلينا في ذلك قصيدتين لبشر بن المعتمر[1] أوردهما

(١) هو أبو سهل الهلالي من متكلمي المعتزلة ، وهو مؤسس فرع الاعتزال في بغداد . توفي سنة ٢١٠ للهجرة .

الجاحظ في كتابه «الحيوان» في معرض كلامه عن الحشرات وأصناف الحيوان والوحش وقدّم لهما بقوله :

« إن له – بشر بن المعتمر – في هذا الباب قصيدتين ، قد جمع فيهما كثيراً من هذه الغرائب والفرائد ، ونبّه على وجوه كثيرة من الحكمة العجيبة ، والموعظة البليغة . وقد كان يمكننا أن نذكر من شأن هذه السباع والحشرات بقدر ما تتسع له الرواية ، من غير أن نكتبهما في هذا الكتاب ، ولكنهما تجمعان أموراً كثيرة . أما أول ذلك فإن حفظ الشعر أهونُ على النفس ، وإذا حُفِظ كان أعلقَ وأثبتَ وكان شاهداً . وإذا احتيج إلى ضرب المثل كان مثلاً . وإذا قسّمنا ما عندنا في هذه الأصناف ، على بيوت هذين الشعرين ، وقع ذكرُها مُصنّفاً فيصيرُ حينئذ آنقَ في الأسماع وأشدّ في الحفظ »[1].

والقصيدتان من بحر السريع ، وتبلغ الأولى ستين بيتاً ، والثانية سبعين بيتاً . وفي مطلع الأولى يقول بشر بن المعتمر :

النّاس دَأْباً في طلاب الغنى وكلُّهمْ مِن شأنه الخَتْرُ[2]
كأذْؤُبٍ تَنَهَشُها أذْؤُبٌ لها عُواءٌ ولها زَفْرُ[3]
تراهُمُ فوضى وأيدي سَبَا كلٌّ له في نَفْثِهِ سِحْرُ[4]
تبارك اللهُ وسبحانه بين يديه النفعُ والضرُّ

وفي مطلع القصيدة الثانية يقول بشر :

---

(١) انظر هذه المقدمة والقصيدتين وشرحهما في كتاب الحيوان : ج ٦ ابتداء من صفحة ٢٨٣
(٢) الختر : الغدر .
(٣) الزفر والزفير : إخراج النفَس بعد مَدّه . والزفير : أول نهيق الحمار وشبهه ، والشهيق : آخره .
(٤) أيدي سبا : أي متفرقين في كل وجه . والنفث : النفخ .

أما ترى العـالَم ذا حُشْوَةٍ   يَقصُر عنهـا عدَدُ القَطْرِ؟
أوابـدُ الوَحْشِ وأَحنَاشُها   وكلُّ سَبْعٍ وافرِ الظُّفْرِ [1]
وبعضُه ذو هَمَجٍ هـامِجٍ   فيـه اعتبارٌ لذوي الفِكْرِ

وقد اشتهر هذا النمطُ من الشعر بعد بِشرٍ، ونظم فيه ابنُ المعتز في أواخر القرن الثالث الهجري قصيدة تاريخية تعد من كبريات القصائد في الشعر العربي إذ تبلغ ٤١٤ بيتاً ، وقد نظمها على بحر الرجز الذي يستقل فيه كل مصراعين بقافية واحدة .

وفي هـذه الأرجوزة الطويلة يسرد ابن المعتز تاريخ من كانوا في عصره يتلاعبون بالخلافة الإسلامية العربية ويصف فظائعهم . والشاعر ينظر إلى هذه القصيدة على أنهـا كتاب مستقل في « سِيَر الإمام أبي العباس » وإلى ذلك يشير بقوله :

هـذا كتابُ سِيَرِ الإمامِ   مُهذَّباً من جوهر الكلامِ
أعني أبا العبـاس خيرَ الخلقِ   للمَلْكِ قولُ عـالِمٍ بالحق
قام بأمر المُلْكِ لمّـا ضاعا   وكان نَهْباً في الوَرى مُشاعا [2]

ثم شاع بين المتأخرين نظم المتون في العلوم المختلفـة ، كألفية ابن معطي « ٦٢٨هـ » وألفية ابن مالك « ٦٧٢ هـ » في النحو اللذين احتذاهما من جاء بعدهما من أصحاب المتون في العلوم والفنون المختلفة .

أما الشعر الذي تُنظَم فيه الضوابطُ العلمية لسهولة حفظها فأكثر ما يكون

---

(١) الأحناش : جمع حَنَش ، وهو كل شيء يصاد من الطير والهوام.
(٢) انظر القصيدة في ديوان ابن المعتز : ص ٤٨١ - ٥٠٤

قِطَعاً وأبياتاً قليلة والأغلبُ فيه أن لا يكون مزاوجاً .

هذا في نظم المتون والضوابط العلمية ، أما الشعر الذي يحمل معاني التاريخ وأنواعَ الفنون على غير تلك الطريقة فإنما يجيء به المحدثون على جهـة الفخر كالقصيدة الحمدانية التي نظمها أبو فراس الحمداني في الفخر ذاكراً فيها أيام أسلافه وآبائه وأعمامه وأهله والأقربين في الإسلام دون الجاهلية . وهي قصيدة رائية من البحر الطويل تبلغ ٢٢٥ بيتاً ومطلعها :

لعل خيـال العامرية زائرُ فيُسْعَدَ مهجورٌ ويُسعَدَ هاجرُ[١]

وقد ينظمون ذلك الشعرَ على جهة الفخر بالنظم نفسه كما فعـل أبو العباس عبدُالله بن محمد الناشيء الأكبر المعروف بابن شرشير والمتوفى سنة ٢٧٣ هـ. فقد عدّه ابن خلكان في طبقة ابن الرومي والبحتري ونظرائهما وقال : « وله قصيدة في فنون من العلم على رَوِيٍّ واحد تبلغ أربعة آلاف بيت »[٢] .

وكذلك فعل أبو الحسن الأنصاري الجياني المتوفى سنة ٥٩٣ هـ. في نظم كتابه شذور الذهب في صناعة الكيمياء ، وقد قالوا فيه : « إذا لم يعلمك صناعة الذهب علمك صناعة الأدب »[٣] .

ومن الشعر التعليمي كذلك كتبُ الحكمة والأمثال التي نظمها المولدون لتسهيل حفظها ودراستها ، وأهم هذه الكتب كتاب كليلة ودمنة الذي عرّبه عن الفـارسية ابن المقفع ، فقد نظمه شعراً أبان بن عبد الحميد اللاحقي شاعرُ البرامكة .

ومن هذا القبيل كتاب « الصادح والباغم » الذي نظمه ابن الهبّاريّة البغدادي

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني : ج ٢ ص ١٠٣

(٢) وفيات الأعيان لابن خلكان : ج ١ ص ٣٧٢

(٣) كتاب تاريخ آداب العرب للرافعي : ج ٣ ص ١٥٨

المتوفى سنة ٤٩٠ هـ. على أسلوب كليلة ودمنة ، وهو أراجيزُ من النـــوع الذي يستقل فيه كلُّ مِصراعين بقافية .

والكتاب في ألفي بيت نظمها في عشر سنين ، وهو مليء بالقصص والحكم والأمثال والأقوال الأدبية التي ترمي إلى تقويم الأخلاق وتهذيبها .

وفيما يلي بعضُ نماذج منه :

لا تقبـــلِ الدنيَّةْ   لا تخفِ المنيَّةْ
لا تظلمِ الإخوانا   لا تـــأمن الزمانا
لا تعبِ الرجـــالا   لا تُفحشِ المقـــالا

*

مَن لَزِمَ القناعـــةْ   كانتْ له بضاعـــةْ
مَن أحسن السياسةْ   دامت له الرئاسةْ
مَن صَحب السلطانـا   لم يأمنِ الطغيانـا

*

ليس على الخير ندمْ   ليس مع الذكر عدمْ
ليس مع العقل لَعِبْ   ليس من الدِّين الكذِبْ
ليس مع الموت فرَحْ   ليس مع العلم ترَحْ

*

ما كلُّ قولٍ يُسْمَعُ   ما كلُّ نُصْحٍ يَنْجَعُ

ما كلُّ عذرٍ يُقبَلُ ما كلُّ ذُلٍّ يُحمَلُ
ما كلُّ ظنٍّ يَصدُقُ ما كلُّ غرسٍ يُورِقُ (١)

ومن السير التاريخية أرجوزة ابن عبد ربه صاحبِ العقد الفريد المتوفى سنة ٣٢٧ هـ. والتي ذكر فيها جميع مغازي عبد الرحمن الناصر صاحبِ الأندلس وما فتح الله عليه فيها في كل غزاة . والأرجوزة من الشعر المزاوج وتبلغ ٤٤٣ بيتاً منها :

أقول في أيام خيرِ الناس ومَن تحلّى في النَدى والباسِ
ومن أباد الكفرَ والنفاقا وشرَّدَ الفتنةَ والشّقاقا
ونحن في حنادسٍ كالليلِ وفتنةٍ مثل غُثاء السيلِ
حتى تولّى عابدُ الرحمنِ ذاك الأغرُّ من بني مروانِ
خليفةُ الله الذي اصطفاه على جميع الخلق واجتباه (٢)

وهذا النوع من النظم قد يُعلّم السِّيَرَ والأحداثَ التاريخية ويُرغّب في حفظها، ولكنه بعيد عن مفهوم الشعر الخاص الذي يهز النفوس ويثير العواطف ويمتع القارىء .

وفي العصر الحديث قد نلتقي ببعض الشعر الذي يتخذ من السِّيَر والأحداث التاريخية مادتَه وموضوعَه ، ثم يخرجها في قوالبَ من الشعر الرائع الجميل .

---

(١) كتاب الصادح والباغم : ص ١١٥ - ١١٨
(٢) كتاب العقد الفريد : ج ٤ ص ٥٠٣

ولعل «شوقي» كان خيرَ من انتقل بالشعر التعليمي إلى هذا الطور. ومن أمثلة ذلك قصيدته التي نظم فيها كبار الحوادث التـاريخية التي جرت في وادي النيل من أقدم العصور إلى العصر الحديث . وهي قصيدة طويلة تبلغ ٢٩٢ بيتاً من بحر الخفيف على رَوِيٍّ واحد مطلعها :

همَّتِ الفُلْكُ واحتواها الماءُ وحَدَاها بِمَن تُقِلُّ الرجاءُ [١]

ومنها مطولته « صدى الحرب » التي تبلغ ٢٦٠ بيتاً ويصف فيهـا الوقائع العثمانية اليونانية في عهد السلطان « عبد الحميد » والتي يجمع فيهـا بين التاريخ والقصص ويقول في مطلعها :

بسيفك يعلو الحقُّ والحقُّ أغلبُ ويُنصَرُ دينُ اللهِ أيَّانَ تضربُ [٢]

ومنها كذلك قصيدته « النيل » التي نظمها تغنـّياً بأمجاد الماضي وتسجيلاً لمآثر الآباء ، وقضاءً لحق هذا النهر الخالد العظيم . وهي من مطولاته أيضاً إذ تبلغ ١٥٣ بيتاً على رَوِيٍّ واحد ، وفي مطلعها يقول :

مِن أيِّ عهدٍ في القُرَى تَتدفَّقُ وبأيِّ كَفٍّ في المدائن تُغْدِقُ ؟ [٣]

وأخيراً من مطولات شوقي في ذلك النوع من الشعر « الموشحُ الأندلسي » الذي نظم فيه تاريخَ صقر قريش « عبدِ الرحمن الداخل » مؤسسِ الدولة الأموية الثانية في الأندلس .

وهذا الموشح يبلغ ١٣٢ بيتاً وقد عارض به « شوقي » موشحَ لسان الدين

---

(١) الشوقيات : ج ١ ص ١٧ — ٣٩

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٤٠ — ٥٤

(٣) المرجع السابق : ج ٢ ص ٦٣ — ٧٣

ابن الخطيب [١] ومطلع موشح « شوقي » هو :

مَن لِنِضْوٍ يتنزّى ألَمَـــا بَرّحَ الشوقُ به في الغَلَسِ ؟ [٢]
حنَّ للبانِ وناجى العَلَمَـا أين شرقُ الأرض من أندلُسِ ؟

ومن هذا الموشح قوله :

أمويٌّ لِلعُلا رِحْلَتُهُ والمعالي بِمَطِيٍّ وطُرُقْ
كالهـــلال انفردتْ نُقْلَتُهُ لا يجاريه رِكابٌ في الأُفُـقْ
بُنِيَتْ من خُلُقٍ دَوْلَتُهُ.. قد يَشيدُ الدُّوَلَ الشُّمَّ الخُلُقْ
وإذا الأخلاقُ كانت سُلَّمـا نالتِ النجمَ يَدُ المُلْتَمِسِ
فَارْقَ فيها تَرْقَ أسباب السَّما وعلى ناصيةِ الشمسِ اجْلِسِ [٣]

---

(١) هو الوزير أبو عبدالله لسان الدين محمد بن عبدالله بن سعيد المعروف بابن الخطيب الغرناطي الأندلسي ، المولود بمدينة غرناطة سنة ٧١٣هـ. ومطلع موشّحه هو :

جادكَ الغيثُ إذا الغيثُ همى يا زمانَ الوصل بالأندلسِ ..
لم يكن وصلُكَ إلاّ حُلُمًا.. في الكَرَى أو خلسةَ المختلِسِ

(٢) النِّضْوُ : المهزول من جميع الدواب ، وقد يستعمل في الإنسان . يتنزّى : يتوثّب .

(٣) الشوقيات : ج ٢ ص ١٧٠ — ١٧٧

النـــثر

عرفنا أن الأدب هو المأثورُ من الكلام البليغ شعراً ونثراً . وقـــد عرضنا بالحديث فيما سبق إلى الشعر وفنونـه ، والآن نحاول التعريف بأقسام النثر في الأدب العربي .

(١) **الخطابة** : وهي الحديث المنطوق تمييزاً لهـــا عن الحديث المكتوب . والخطابة تحتاج إلى خيال وبلاغة ، ولذلك تُعَدُّ من قبيل الشعر ، أو هي شعر منثور وهو شعر منظوم .

والخطابة تحتـــاج إلى الحماسة ، ويغلب تأثيرها في أبناء عصر الفروسية وأصحابِ النفوس الأبية ، طلابِ الاستقلال والحرية مما لا يُشترَط في الشعر . ولذلك تشابهت جاهلية العرب وجاهلية اليونان من هذا الوجه ، لأن كليهما أهلُ شعر وخطابة ، وأهل إباء واستقلال .

وكان للبلاغة وقع شديد في نفوس عرب الجاهلية . وقد اقتضت المنازعاتُ بينهم أن يتفاخروا ويتنافروا فاحتاجوا إلى الخطابة في الإقناع والإثارة .

وكانت الخطابة فيهم قريحةً مثل الشعر ، وكانوا يدرّبون فتيانهم عليها منذُ حداثتهم لاحتياجهم إلى الخطباء في إيفـاد الوفود مثل حاجتهم إلى الشعراء في حفظ الأنساب والدفاع عن الأعراض .

وفي الجاهلية كانوا يقدّمون الشاعر على الخطيب وظل الأمر كذلك حتى جاء الإسلام فصار الخطيب مقدّماً على الشاعر لحاجتهم إليه في الإقناع وجمع كلمة الأحزاب واستنهاض الهمم إلى الجهاد ...

وكان الغالبية من خطباء الجاهلية من شيوخ القبائل وحكمائها ، ومن أشهر خطبائهم قُسّ بن ساعدة الإيادي ، وسحبانُ وائل ، وذو الإصبع العدوانيّ ، وأكثم بن صيفي ، وعمرو بن كلثوم .

وكانوا في خطبهم يتخيرون الألفاظ الرقيقة والمعانيَ المألوفة ، ومن خطبهم الطوالُ والقصار ، والقصار كانت أكثرَ وأشيع ، لأنهم كانوا يفضلونها لسهولة حفظها . وكانوا لشدة عنايتهم بالخطب يتوارثونها ويتناقلونها في الأعقاب ، ويسمونها بأسماء خاصة « كالشوهاء » خطبة سحبان ، و « العذراء » خطبة قيس بن خارجة .

*

وفي صدر الإسلام تطورت الخطابة عما كانت عليه من قبلُ بفعل الإسلام ، فقد زادها القرآنُ الكريم بلاغة وحكمة بما كان يتوخّاه الخطباء من محاكاة أسلوبه والاقتباس من آياته تمثلاً أو إشارة أو وعيداً .

وقد غالى بعضهم في ذلك فجعل الخطبة بِرُمّتها مجموعَ آيات ، كما فعل مصعب بن الزبير لما قدم العراق داعياً أهله إلى الدخول في طاعة أخيه عبدالله ابن الزبير (1).

وفي العصر الأموي ظلت الخطابة مزدهرةً لكثرة دواعيها دينياً وسياسياً واجتماعياً ، وقد شارك فيها حتى الزهادُ والنسّاك . وكان الخلفاء والأمراء يخافون الخطباء كما يخافون الشعراء لما في أقوالهم من التأثير في نفوس العرب الحساسة .

وكان خطباء هذا العصر يتفاوتون في البلاغة وقوة العارضة ، ولكن سرعان ما أخذت روحُ الخطابة القوية تضعف فيهم بعد الفراغ من الفتوح ، وما تلا ذلك

---

(1) العقد الفريد : ج ٤ ص ١٣٥

من حياة الدعة والراحة التي يَشيع فيها الترف . ولهذا تحولت الخطابة تدريجياً من الحماسة إلى المواعظ ثم إلى الشكاية .

ولما قامت دولة العرب في الأندلس بعثوا فن الخطابة وقرّبوا الخطباء كما قرّبوا الشعراء ، ولكنهم قلما استعانوا بالخطباء في استنهاض الهمم أو إخماد الفتن ، وبذلك اقتصر دورها على المناسبات الخاصة .

والخطابة كغيرها من فنون القول عمادها البلاغة ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك تحتاج في قوة تأثيرها إلى لوازمَ خاصةٍ من الخطيب كالإشارات والنبرات والإيماءات والحيَل . وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرةً في فنون القول الأخرى . ومن أجل ذلك نرى أن كثيراً من الخطب تفقد قيمتها إذا قُرئت لأنها خلت من هذه اللوازم .

ولا تزال الخطابة إلى اليوم فناً من فنون النثر الهامة ، وإن كانت أغراضها ودواعيها تتنوّع من عصر إلى عصر تبعاً لظروف المجتمع وأحواله واهتماماته . وهي من أقوى أدوات التعبير تأثيراً وإقناعاً إذا رُزقت الخطباء الذين يعرفون كيف يدخلون بها إلى نفوس العامة والجماهير .

*

(٢) الرسائل :

لم تَعُد الحياة الأدبية في العصر الذي ظهرت فيه الكتابة تمتاز بالشعراء فقط بل بالكُتّاب أيضاً . ولذلك أصبح الناس يتحدثون عن الصناعتين: صناعةِ الشاعر وصناعة الكاتب . وكلمة « الكتابة » التي أخذت تظهر وتُتداول هي اصطلاح جديد معناه كتابة النثر الفني ، أي النثر الأدبي الجميل .

والقول بأن الكتابة بُدِئَت بعبد الحميد[1] وخُتمت بابن العميد[2] لا يمكن

(١) هو عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين ، مات معه سنة ١٣٢هـ.

(٢) هو أبو الفضل محمد بن العميد وزير ركن الدولة بن بويه ، وكان لبراعته في صناعة الكتابة يلقب بالجاحظ الثاني . توفي سنة ٣٦٠ هـ.

التسليمُ بصوابه، لانه قد ظهر بعد ابن العميد كُتّاب لم يكونوا أقلّ شأناً منه، ولكنه مع ذلك قول له مغزاه من حيث إشارتُه إلى أن كتابة النثر الفني هي وحدها المعنيّةُ بكلمة « الكتابة » .

وإذا تحرّينا نوع الكتابة التي قيل إنها بُدِئَت بعبدالحميد وجدنا أنها على الارجح تعني الرسائل ، فقد كان عبدالحميد أولَ من أطال الرسائل واستعمل التحميدات في فصول الكتب وقلّده الناس في ذلك .

ولا شك أن الرسائل التي بدأت تشيع في عالم الأدب العربي ، ثم صارت تألف منها فيما بعد أكبر تراثه النثري هي أقرب شيء إلى المقالة الأدبية .

والرسالة لغةً هي كلُّ ما يُرسَل أو هي الكلمة شفويةً أو مكتوبةً يبلّغها الرسول أو يحملها إلى من يُرسَل إليه . وهذه الكلمة تختلف طولاً وقصراً على حسب موضوعها .

ومنذ ظهور الإسلام اقتضى تبليغُ الدعوة الإسلامية اصطناعَ الكُتّاب ، وقد اتخذ الرسولُ نوعين من الكتاب : كُتّابَ الوحي وكُتّاباً آخرين يكتبون ما كان يَبعث به الرسولُ من رسائل إلى الملوك وغيرهم يدعوهم فيها إلى الإسلام .

كذلك اتخذ الخلفاء الراشدون كتاباً يدوّنون رسائلهم إلى ولاتهم وقوّاد جيوشهم إجابةً عن أسئلتهم أو توجيهاً لهم في حروبهم أو سلوكهم مع رعيتهم .

واقتداء بالرسول والخلفاء الراشدين كان للخلفاء الأمويين كُتّابُهم الذين يكتبون رسائلهم في كل ما يَعِنُّ لهم من شئون الدولة وأحوالها المختلفة ، أو في طلب حرب أو صلح أو حثٍّ أو تحريض .

وإذا نظرنا في الرسائل التي حرّرها عبدُ الحميد وأمثالُه ممن جاءوا بعده رأينا أنها لم تكن أولَ الأمر تختلف عما كان يُكتَب للامراء وعُمّال الخلفاء وقوّادهم ، ولكنها لم تلبث أن تطورت بعد ذلك واتخذت صوراً جديدة ،

واختلفت أغراضها ومراميها بحيث يمكن إحصاء أربعة أنواع مختلفة منهـا ، وهذه هي :

الرسائل الديوانية : وهي الصادرةُ عن ديوان الخليفة أو الأميرِ يوجهها إلى ولاته وعماله وقادة جيوشه ، بل وإلى أعدائه أحياناً منذراً متوعداً ، كما ينبئنا الشريف الرضي في وصف رسائل أبي إسحاق الصابي [1] :

وصحائفٍ فيها الأراقمُ كُمَّنٌ   مرهوبةِ الإصدار والإيرادِ
حمرٍ على نَظَر العدوِّ كأنما   بـدمٍ يَخُطُّ بِهِنَّ لا بمدادِ

وهذا النوع من الرسائل مهما بولغ في إجادته الفنية فإنه لا يخرج عن كونه متصلاً بحادث أو أمرٍ عارض ، وقلما تكون له صفة الدوام التي تُهم الناس في كل زمان ومكان .

رسائل عامة : وهي رسائل تُكتتب في موضوعات شتى لا علاقة لها بشئون الدولة ولا تصدر باسم الخلفاء أو الولاة ، كرسالة عبد الحميد الكاتب التي ضمّنها وصايا للناشئين من الكُتّاب ، وكرسالة « العذراء » لإبراهيم بن المدبّر التي عالج فيهـا الموضوع نفسه ، وكرسائل ابن المقفع في كتابيه : الأدب الصغير والأدب الكبير ، ورسائـل القاسم بن صُبيح وعمارةَ بن حمزة ونظرائهما ممن كانوا يقصدون بها إفهامَ المعنى الجيد بوضوح وقوة حجة وبلاغة غيرِ منظورٍ

---

(١) هو أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي كاتب الانشاء في بغداد عن الخليفة وعن عز الدولة ابن بويه تقلد ديوان الرسائل سنة ٣٤٩ هـ. وكان أبو إسحاق على مذهب الصابئة . كما يدل على ذلك اسمه . وكان عز الدولة يحرضه على الإسلام فلم يفعل ، ولكنه كان يصوم رمضان مع المسلمين ويحفظ القرآن ويقتبس منه . وكان له صداقة مع الشريف الرضي الشاعر ، وعنـد وفاته رثاه الشريف الرضي بقصيدة مطلعها :

أرأيتَ من حملوا على الأعواد ؟   أرأيت كيف خبا ضياء النادي ؟

فيها إلى زخرف اللفظ ومحسّناته .

الرسائل الاخوانية : وهذه كان يرسلهـــا الكاتب إلى بعض أصدقائه أو خلصائه أو مَن يريد أن يخطب مودته . وكانت هذه الرسائل مما يتفنّن فيهـــا كبارُ الكتاب والأدباء يبثون فيها عواطفهم الشخصية في لغة مصقولة منتقاة .

وقد اعترف النقاد بقيمة هذه الرسائل ، لاشتراك الكافة في الحاجة إليها . والكاتب إذا كان ماهراً تسهّل له فيها ما لا يكاد أن يتسهّل في الكتب التي لهـا رسوم لا تتغير .

وقد أوصل صاحب كتاب صبح الأعشى أنواع الرسائل الإخوانية إلى سبعة عشر نوعاً ، هي : التهاني ، والتعازي ، والتهادي ، والشفاعات ، والتشوّق ، والاستزارة ، واختطاب المودة ، وخِطبة النساء ، والاستعطاف ، والاعتذار ، والشكوى ، واستماحة الحوائج ، والشكر ، والعتـــاب ، والسؤال عن حال المريض ، والأخبـــار ، والمداعبة . وبعضُ هذه الانواع يندرج تحته أضرب كثيرة .

ولم تقف الرسائل الإخوانية عند هذا الحد ، وإنما اتّسع مفهومهـا ليشمل أدباً رفيعاً ، كرسالة ابن القارح لأبي العلاء التي رد عليها برسالة الغفران، ورسالةِ داعي الدعاة إلى أبي العلاء في تحريم أكل اللحم وردّ أبي العلاء عليها .

وربما دخل في الإخوانيات رسائلُ من نوع رسالة ابن زيدون « الجِدية » التي استعطف بها أبا الحزم بن جَهْور أحدَ ملوك الطوائف في الأندلس .

الرسائل الأدبية : وهي الرسائل التي لا توجه إلى شخص بذاته ، وإنمـــا يكتبها الكاتب ليقرأها الناس جميعاً . وهذا النوع من الرسائل أشبهُ ما يكون بالمقالات في العصر الحديث، وفيها يتناول الكاتب موضوعاً خاصاً أو عاماً تناولاً أدبياً ، مبنياً على إثارة عواطف القارىء ومشاعره .

ومن هذا الطراز أكثرُ رسائل الجاحظ الذي قيل عنه : إنه إمام كُتّـاب

الرسائل في جميع العصور ، من مثل رسالة التربيع والتدوير ، ورسالة الحاسد والمحسود ، ورسالة المعاش والمعاد ، وغير ذلك .

وكما اختلفت أنواع الرسائل كذلك اختلفت أنواع الكتّاب ، فمنهم من لازم السلطان لا يكاد يكتب إلا في شئون الدولة مثل أبي إسحاق الصابي وابن العميد والصاحب بن عباد وزير مؤيد الدولة بن بُوَيه وأخيه فخر الدولة .

وقد يتاح لبعض هؤلاء الكتاب الملتزمين أن يكتبوا في موضوعات أخرى لا اتصال لها بشئون الحكم والدولة ، كما فعل عبد الحميد الكاتب وابن المقفع .

وإلى جانب هؤلاء كان هناك كُتّابٌ لم يتصلوا بالخلفاء ورجال الحكم في الدولة ، ولهذا اتسع أمامهم مجالُ التأليف الأدبي ، فأنشئوا رسائل في مختلف الأغراض . ومن هؤلاء الجاحظ « ٢٥٥ هـ » ، وأبو بكر الخوارزمي « ٣٨٣هـ » وبديع الزمان الهمذاني « ٣٩٨هـ » وأبو منصور الثعالبي « ٤٢٩ » وأبو العلاء المعري « ٤٤٩هـ » ، وابن زيدون « ٤٦٣ هـ » .

وقد استطاعوا بما لَهم من حرية الكلمة أن يجولوا برسائلهم في كل مجال ، وأن يعالجوا من الموضوعات كلَّ قريب وبعيد ، وأن يطيلوا ما شاءوا ، وأن ينهج كلٌّ منهم في صناعته النهج الذي يرتضيه .

ولم تلبث الكتابة على أيدي هؤلاء الكبار من المنشئين والمترسلين أن أصبحت أداةَ تعبير وعَرْضٍ لشتى الموضوعات ، حتى لقد فاقت الشعر في ذلك بفضل ما في صناعة النثر من المرونة والتحرر من قيود الوزن والقافية .

ونظراً لما تتيحه « الرسالة » من الحرية لكاتبها اتجه كلُّ كاتب الوجهةَ التي تُلبّي ميوله ، فتعدَّدَتْ تبعاً لذلك المذاهب والأساليب وأضحى من الصعب تحديدُ مفهوم « الرسالة » بأكثر من القول بأنها قطعة أدبية من التأليف الأدبي المنثور تطول أو تقصر تبعاً لمشيئة الكاتب وأسلوبه . قد يتخلّلها الشعرُ إذا رأى لذلك سبباً ، وقد يكون هذا الشعر من تأليفه أو مما يَستشهد به من شعر

غيره ، وتكون كتابتُها بعبارة بليغة وأسلوب حسن رشيق ، وألفاظ منتقاة ، ومعان طريفة .

ومن الشعراء من أشاد ببلاغة بعض الكتاب كما فعل أبو تمام . فهو في إحدى قصائده التي مدح بها محمدَ بن عبد الملك بن الزيات وزيرَ الواثق يصف براعته في صناعة الكتابة بقوله :

لك القلمُ الأعلى الذي بشَباتِــه ... تُصاب من الأمر الكُلَى والمفاصل[1]

لُعابُ الأفاعي القاتلاتِ لُعابُـه ... وأرْيُ الجَنَى اشتارته أيدٍ عَواسل[2]

له رِيقَـةٌ طَـلٌّ ولكنَّ وَقْعَها ... بآثاره في الشرق والغرب وابلُ[3]

فصيحٌ إذا استنطقتَه وهْو راكبٌ ... وأعجمُ إن خاطبته وهْو راجلُ

إذا ما امتطى الخمسَ اللطافَ وأفرغتْ ... عليه شعابُ الفكر وهْيَ حوافل[4]

أطاعته أطرافُ القَنا وتقوَّضت ... لنجواه تقويضَ الخيامِ الجحافل[5]

إذا استغزر الذهنُ الذكيُّ وأقبلتْ ... أعاليه في القرطاس وهْي أسافل[6]

وقد رَفَدَتْه الخِنصران وسَدَّدَتْ ... ثلاثَ نواحيه الثلاثُ الأنامل[7]

---

(١) شباته : حدُّه . الكلى : جمع كلوة .

(٢) الأفاعي : الحيّات . الأرى : العسل . الجنَى : القطف . اشتارته : جنته . أيد عواسل : أيد مدربة على جني العسل واستخراجه من مَكمنه .

(٣) الطل : المطر القليل . والوابل : المطر الكثير .

(٤) الخمس اللطاف : أصابع اليد . الشعاب : مجاري الماء . حوافل : مملوءة .

(٥) القنا : الرماح . تقوضت : تهدّمت . النجوى : الكلام الخفي . الجحافل : الجيوش ، جمع جَحْفَل .

(٦) استغزر الذهن : صار غزيراً بالمعانى . القرطاس الصحيفة التي يكتب فيها

(٧) رفدته : أعانته . سددت : صوّبت ، الأنامل : الأصابع .

رأيتَ جليلاً شأنُه وهو مُرهَفٌ ضَنًى وسمينا خَطْبُه وهو ناحِل»(١)

كذلك وصف البحتري بلاغة ابن الزيات في الكتابة بقوله :

لَتفنَّنْتَ في الكتابـــة حتى عطَّل الناسُ فنَّ عبدِ الحميدِ
في نظامٍ من البلاغــة ما شَـ ـكَّ امرؤٌ أنه نظـــامُ فريدِ
وبديعٍ كأنـــه الزَهرُ الضَّا حكُ في رَونق الربيع الجديدِ
مُشرقٌ في جوانب السمع ما يُخْـ ـلِقُـــه عَودُه على المستعيدِ
حُجَجٌ تُخرس الألد بألفـــا ظٍ فُرادَى كالجوهر المعدودِ
ومعانٍ لو فصَّلتهـــا القوافي هجَّنَتْ شعرَ جَروَلٍ ولبيدِ
حُزْنَ مستعمَلَ الكلام اختياراً وتجنَّبْنَ ظُلْمَـــةَ التعقيدِ
وركِبْنَ اللفظ القريبَ فأدرَكْـ ـنَ به غـــايةَ المرادِ البعيدِ
كالعَذارَى غَدَوْنَ في الحُلَل البيـ ـضِ إذا رُحنَ في الخطوط السودِ

*

(٣) **المقامات :**

المَقامة لغة : المجلس ، والسادة ، ويقال للجماعة من الناس يجتمعون في مجلس مَقامةٌ كذلك . ومقاماتُ الناس مجالسُهم .

وقد استعملها لبيد بن ربيعة بمعنى الجماعة من الناس وذلك إذ يقول :

---

(١) مرهف : رقيق . الضنى : الهزال . خطبه : أمره .

وَمقامةٍ غُلْبِ الرقاب كأنهم ... جِنٌّ لدى باب الحَصِيرِ قيامُ[1]

واستعملها زهير بن أبي سلمى بمعنى « السادة » في قوله :

وفيهم مَقاماتٌ حِسانٌ وجوهُهم ... وأنديةٌ ينتابها القولُ والفعلُ

ذلك كان مفهوم « المقامة » في الجاهلية ، ثم تطور هذا المفهوم حتى أصبحت تعني « الأحدوثة من الكلام » . يقول القلقشندي : « وسُميت الأحدوثةُ من الكلام مقامة ، كأنها تُذكَر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها »[2] .

ويحدثنا القلقشنديُّ كذلك عن نشأة المقامة فيقول : « واعلم أن أولَ مَن فتحَ بابَ عملِ المقامات، علامةُ الدهرِ وإمام الأدب البديع الهمذاني(٣٩٨هـ)، فعمِل مقاماتِه المشهورةَ المنسوبةَ إليه ، وهي في غاية من البلاغة ، وعُلوِّ الرتبة في الصنعة ، ثم تلاه الإمامُ أبو محمد القاسم الحريري (٥١٥ هـ) ، فعمل مقاماته الحسين المشهورة ، فجاءت نهايةً من الحُسن ، وأقبل عليها الخاص والعام »[3] .

وعن سَبْقِ بديع الزمان في باب المقامات وتأثر الحريري به في هذا الفن يقول ابن خلكان : « بديع الزمان هو صاحب الرسائل الرائقة والمقامات الفائقة وعلى منواله نسج الحريريُّ مقاماته واحتذى حذوه واقتفى أثره واعترف في خطبته بفضله وأنه الذي أرشده إلى سلوك هذا المنهج »[4] .

كذلك يحدثنا ابن خلكان عن الحريري فيقول : « كان — الحريري — أحدَ

---

(١) غُلْب الرقاب : غلاظ الرقاب والاعناق ، يقال عنق أغلب : أي غليظ . الحصير هنا : المَلِك .

(٢) صبح الأعشى : ج ١٤ ص ١١٧ (٣) المرجع السابق

(٤) وفيات الأعيان لابن خلكان : ج ١ ص ٥٤

أئمة عصره ورُزِق الحظوة التامة في عمل المقامات واشتملت على شيء كثير من كلام العرب ، من لغاتها وأمثالها ورموز أسرار كلامها . ومَن عرفهـا حق معرفتها استدلّ بها على فضل هذا الرجل ، وكثرة اطلاعه وغزارة مادته »[1].

مما تقدم يُرَى أن المقامات طراز من النثر الفني ابتكره بديع الزمان ثم حذا حذوه الحريريُّ وغيرُه من أمثال أبي حفص عمر بن الشُّهَيد الأندلسي[2] .

وتمتاز المقامات بأنها نثر في صورة قِصص أو نوادر يَرويها شخص واحد لا يتغير ،هو عيسى بنُ هشام عند بديع الزمان ، والحارثُ بن همام عند الحريري. وبطل كل قصة شخص آخر مليح النادرة سريع الخاطر ، واسع الحيلة ، يمتاز بالفصاحة والبلاغة ، ويُدعَى أبا الفتح الإسكندريّ في مقامات بديع الزمان ، وأبا زيد السَّرُوجيّ في مقامات الحريري .

وهـذا طراز من التأليف نسيج وحده ، وهو فن خالص من فنون الأدب العربي . وإلى جانب ذلك هناك مؤلفات سُمِّيتْ « مقـامات » لا تنهج نهج البديع والحريري ، وليست لها شخصيات تَرْوِي أو يُروَى عنها ، وإنما هي قطع أدبية تشتمل على كلمة أو موعظة أو نحو ذلك ، توخَّى كاتبُها إتقـانَ العبارة وصاغها صياغة فنية ممتازة ، فصارت أقربَ إلى المقـالات منهـا إلى المقامات .

وخير مثال لذلك مقامات الزمخشري التي تعمد صاحبُها أن تكون نصائح. ومن أمثلة ذلك قوله في « مقامة التقوى » مخاطباً نفسه :

« يا أبا القاسم العمرُ قصير ، وإلى الله المصير ، فما هذا التقصير ؟ إن زِبْرِجَ الدنيا قد أضلَّك ، وشيطانَ الهوى قد استزلَّك . لو كنت كما تَدَّعي من أهل اللُّبّ والحِجَى ، لأتيتَ بما هو أحرَى بك وأحْجَى ، ألا إن الأحجى بك

---

(١) وفيات الأعيان : ج ١ ص ٥٩٨

(٢) بلاغة العرب في الأندلس للدكتور أحمد ضيف ص ٣٠

أنْ تلوذ بالركن الأقوى ، ولا ركنَ أقوى من ركن التقوى الطرقُ شتى فاختر منها منهجاً يَهديك ، ولا تخبِطْ قدماك في مَضَلّةٍ تُرديك ... »[1].

وقد تأثر كثير من الكتاب في جميع العصور بالمقامات يحتذونها وينسجون على منوالها ، وعُنُوا أكثر ما عُنُوا بالصياغة والأسلوب وإظهار المقدرة البلاغية ، أي أنهم وقفوا بالمقامات عند الحد الذي رسمه لها البديع والحريري ، وبذلك جمدت المقامات ولم تتطور مع الزمن .

ولو أنهم نوّعوا في موضوعاتها وتفنّنوا فيها بمقدار تفننهم في براعة الأسلوب والصناعة اللفظية ، لكان من الممكن أن تكون هذه المقاماتُ نواةً وأساساً لبناء القصة القصيرة في الأدب العربي .

*

(٤) المقالة :

المقالة بمفهومها الحديث قطعة من النثر الفني يتحدث فيها الكاتب بنفسه ، ويحكي تجربة مارسها ، أو حادثاً وقع له ، أو خاطراً خطر له في موضوع من الموضوعات .

وبين المقالة بهذا المعنى والقصيدة الغنائية أكثرُ من وجه شبه . فكلاهما قد يطول أو يقصر على حسب الموضوع ، وكلاهما يلبَس ثوباً من الجمال الفني ويَنتقي اللفظ الذي يلائم المعنى ، وكلاهما يعبّر عن أحساس الكاتب أو الشاعر ، وما يجيش بصدره من عاطفة ، أو ما مرّ به من تجربة خاصة أو فكرة يريد أن يُعبّر عنها تعبيراً مؤثراً ، وكلاهما يعالج موضوعاً محدود المدى ، مركزاً تركيزاً شديداً ، بحيث يمكن أن يَستخدم فيه جميعَ وسائل التعبير والتأثير حتى تظهره واضحاً رائعاً .

---

(١) مقامات الزمخشري : ص ١٥

المقالة عند الغربيين : وقد عرّف الغربيون المقالة بأنها قطعة من النثر الأدبي تعالج موضوعاً خاصاً بالكاتب مما مارسه أو خطر له أو توهمه أو ابتدعه. ومن هذا التعريف يُفهَم أن العنصر الشخصيّ ركن أساسيّ من أركان المقالة عندهم .

ومنهم من عرّف المقالة الأدبية بقوله : « هي عبارة عن قطعة مؤلفة متوسطة الطول ، تكون عادة منثورة في أسلوب يمتاز بالسهولة والاستطراد ، وتعالج موضوعاً من الموضوعات من وجهة نظر الكاتب وتأثره به » .

وقد وجد كثير من كتّاب الغرب أن « المقالة الأدبية » أداةٌ نافعة للتعبير عن نزعاتهم الخاصة ، فانصرفوا بمقالاتهم إلى وجهات متعددة : فمنهم من اتجه وجهة الوعظ والإرشاد والتحدثِ عن الآداب والأخلاق ، وهؤلاء الكتاب يسمون « الأخلاقيين » .

ومنهم من اتجه بالمقالة وجهة النقد الأدبي ، فاتخذها أداة للتحدث عن أديب أو كاتب أو شاعر بعينه ، وأنتجوا في ذلك مقالات أدبيةً رائعة . ومنهم من قصّر « المقالة الأدبية » على القطع من النثر المبتكر في موضوع مبتكر والتي تعبّر عن إحساس الكاتب نحو ذلك الموضوع .

وقد قسّم الغربيون المقالة قسمين :

الأول : قطع إنشائية في موضوع من موضوعات العلم أو الفلسفة أو التاريخ أو النقد . وغرضُها عَرْضُ طائفة من « المعلومات » . ومثل هذه المقالات قابلةٌ لأن تكبُر وتتسع حتى تصبح « بحوثاً » .

والثاني: عبارة عن قطع صغيرة من النثر الأدبي في أسلوب استطراديّ تشتمل على وجهة نظر الكاتب في موضوع معين ، على أن تصطبغ بانفعالات المؤلف ونظرته الخاصة وشخصيته .

ويرى أدباء الغرب أن النواة الأساسية للمقالة تتمثل في فكرة أو خاطرة

تخطر للكاتب مستوحاة من أي مصدر من المصادر : سواء أكانت من تجاربه الذاتية ، أو من ابتكاره ، أو أوحى إليه بها شيء قرأه أو شاهده ، أو مارسه ، أو توهمه .

وهذه الفكرة أو الخاطرة هي موضوع محدود طريف أحسه الكاتب إحساساً شديداً ملك عليه لبه ، فأخذ يقلبه على جميع وجوهه ، ويبني حوله مختلف الصور والأشكال حتى يجعل منه كائناً متكاملاً هو « المقالة الأدبية » بمفهومها الحديث ، والتي يستطيع بها الكاتب أن ينقل إلى عقول الناس تلك الصورة التي رسمها بدقة ووضوح ، بحيث لا يتسنى إدراكها بأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير الأدبي .

وللتأثير في نفوس القراء تأثيراً بليغاً يعنى كاتب المقالة الأدبية بجعل كل كلماته وعباراته والأفكار الجزئية التي تعرض له موجهة لإبراز الفكرة الأساسية وإيضاحها ، مع تجنب الحشو ، ومع استبعاد كل عبارة يسبق القلم بها ولا تؤدي وظيفة جوهرية في إبراز الفكرة الأصلية .

وإلى جانب ذلك يعنى الكاتب بعنوان المقالة والخيال فيها. فهو يحرص على أن يكون عنوان المقالة مما يثير الانتباه ويشد العقول ويوحي بالفكرة التي بنيت المقالة عليها .

أما الخيال فدوره كبير في المقالة الأدبية ، لأن الخيال وحده هو القوة التي تعين الكاتب على ابتداع المعاني التي ينسجها حول « الفكرة الأساسية » حتى يكسوها ويجلوها في أروع صورة ممكنة .

والتعريف بالمقالة الأدبية على هذا النحو ليس من الضروري أن ينطبق تمام الانطباق على كل مقالة ، ولكنه يقدم مقياساً تقاس به المقالة الأدبية في صورتها الكاملة .

والمقالة الأدبية الناجحة من وجهة نظر الغربيين هي التي تشعرك وأنت

تطالعهـــا أن الكاتب جالس معك يتحدث إليك ، وأنه ماثل أمامك في كل عبارة وكل فكرة .

وفي العصور الأولى كان كتّاب الغرب ينشئون مقـالاتهم بقصد نشرها في كتب ، ولما ظهرت الصحف والمجلات وكثرت واتسعت صدورهـــا للمقالات الأدبية ، ازداد القراء اهتماماً بها ، كما تنوعت المقالات من حيث الشكل والمغزى والطول على حسب نزعات أصحابها . وقد أخذ النقد عندئذ يتجه إلى المقالات كما يتجه إلى صور الأدب الاخرى .

كذلك أخذ الموضوع يتطور من أدبي إلى اجتماعي إلى سياسي إلى غير ذلك، ومن هذه الموضوعات ما يُعالـج بأسلوب جدي أو فكاهي . ولعــــل التغير والتنوع هو أكبر فرق يميز بين المتقدمين والمتأخرين من كتاب المقالة .

هذا عن المقالة في أدب الغرب ، فماذا عنها في الأدب العربي ؟

*

إذا نظرنا إلى كلمة « المقالة » من الناحية اللغوية وجدناه لا يساعد كثيراً على تحديد مفهومها عند العرب ، ذلك لأنه لا يعدو أن يكون من الاسمـاء المشتقة من مادة « القول » .

ففي اللغة : قال يقول ، قولاً ، وقيلاً ، وقولة ، ومقالاً ، ومقـالة . ومن استعمالها في معناها اللغوي بمعنى القول :

مقالةُ السوء إلى أهلهـا	أسرع من مُنحدَر السائلِ
ومن دعا الناس إلى ذمِّهِ	ذمّوه بالحق وبالبـــاطلِ

فالمقالة بمعناها اللغوي لا تعدو أنها شيء « يقال » ، وهذا لا يفيد كثيراً في تحديد معناها الاصطلاحي عند العرب .

ولكن الكتّاب العرب في العصور الاولى كانوا يؤلّفون قطعاً من النثر الأدبي

في صور منوعة أشبهَ بالمقالات دون أن يسمّوها باسمها .

كذلك نرى بعض كتب المتقدمين تعـالج موضوعاتٍ أدبيةً أو علمية أو فلسفية أو دينية مُقسّمةً إلى « مقالات » تتناول كلُّ مقالة ناحية من النواحي الداخلة في موضوع الكتاب .

ومن أمثلة ذلك كتابُ « المثـل السائر في أدب الكاتب والشاعر » لضياء الدين بن الأثير . فقد قسّم موضوع كتابـه هذا إلى مقدمة من عشرةِ فصول وإلى مقالتين : المقالة الأولى في الصناعـة اللفظية ، والمقالة الثانية في الصناعة المعنوية .

وإلى جانب ذلك اشتمل الأدب العربي في عصوره الأولى ضروباً مختلفـة من الكتابة النثرية التي صيغت صياغة أدبية واضحة تجمع بين روعـة المعنى وجمال الصياغة .

ومن أمثلة ذلك مقدماتُ الكتب ، فقد عُنِيَ بعض المؤلفين بوضع مقدمات لكتبهم يتأنـقون في أسلوبها ، ولو كانت المقدمة لكتاب موضوعُه غيرُ أدبي . وكأنهم كانوا يرون من الواجب أن يكون للمقدمة جمالُها الأدبي ، وأن تكون لغتُها غيرَ اللغة العلمية الخالصة في بقية أجزاء الكتاب . ولعلهم أرادوا بذلك أن يؤثروا في نفوس القراء وأن يشوقوهم إلى قراءة كتبهم . ونستطيع أن نتبين ذلك إذا قرأنا مقدمـة كتاب « مغني اللبيب عن كتب الاعاريب » لابن هشام، فهذه المقدمة أشبه بمقال نقدي لمن كتبوا قبله في علم النحو . وكذلك إذا قرأنا مقدمة كتاب « نهج البلاغة » للشريف الرضي ، فهي في ذاتها مقالةٌ أدبية تستحق أن تُذكر لذاتها . ومثل هذه المقدمات يدخل في نطاق ما يُدعى اليوم « بالمقالات » وإن لم يُطلقوا عليها اسمها .

ومن الجائز اعتبار الخطبة في الأدب العربي بمثابة الصورة الأولى« للمقالة » ، وأن المقالة الأدبية تولدت منها ، وأن هذا التولّد جاء نتيجة التطور الطبيعي

للنثر الأدبي . وإذا كانت كتابة المقالة الأدبية بدلاً من إلقائها في صورة خطبة قد أكسبها صفاتٍ فنيةً جديدة ، ودخلتها صناعة جديدة ، فإن الجوهر متشابه في كلتا الحالين .

وكثير من الخطب سواء أُلّف أو ارتُجِل يمتاز باللفظ المختار المنتقَى ، ويهدف إلى التأثير الشديد في النفس ، ويعبر عن مشاعر المتكلم في أمر يُهمه . وهذه الأمور تجمل الخطب لا تكاد تختلف في معدنها وجوهرها عن المقالات المدونة المحبّرة. ومن الممكن اعتبار « المقامة » إلى حد ما صورةً من « المقالة ».

هذا عن « المقالة » قديماً ، أما « المقالة » في الأدب العربي الحديث فقد تطورت إلى فن أدبي بلغ درجة كبيرة من الاتقان والكمال بفضل ظهور الصحافة العربية وانتشارها .

ففي كثير من البلاد العربية أتاحت الصحافةُ الفرصة لكُتّاب برعوا في أدب المقالة من أمثال جبران ، وأمين الريحاني ، وميخائيل نعيمه ، والمويلحي ، والمنفلوطي ، وعبد العزيز جاويش ، وأحمد لطفي السيد ، وعبد العزيز البشري ، والمازني ، والعقاد ، وأحمد أمين ، وطه حسين ، وأحمد حسن الزيات .

وقد غلبت النزعة الفكاهية الساخرة على مقالات بعض الكتاب المعاصرين من أمثال أمين الريحاني ، ومارون عبود ، والمازني ، وفكري أباظة ، وعبد العزيز البشري ، وحسن جلال .



(٥) القصص بأنواعه :

يكاد يتفق نقادنا على أن القصة العربية الحديثة إنما هي وليدة مراحلَ متعاقبةٍ خلال القرن التاسع عشر من الترجمة فالمحاكاة فالإبداع . فهي عندهم ثمرة النهضة العربية الجديدة التي تمخضت عنها صلات الشرق بالغرب .

على ذلك استقر رأي النقاد ، فإذا أشير إلى ميراث العربية من القصص ،

فهناك « كليلة ودمنة » وأمثالها عنوانُ القَصص الحِكَمي، والمقامات وأشباهها عنوانُ القَصص البلاغي ، الذي يراد به التأنق في الصياغة والزخرف في التعبير ، وهنالك « ألف ليلة وليلة » ونظائرها عنوانُ القَصص الشعبي الذي لا يُعَدُّ من النثر الفني .

ومعنى ذلـــك أن الأدب العربي في عصوره الاولى لم يُسهم في القصة إلا بالقليل ، وإذن فالقصة الفنية دخيلةٌ عليــه لا تمتُّ إلى الشرق بنسب ، ولا استمداد لها من أدب العرب .

والذي يدرس تاريخ القصة في الادب العربي حَرِيٌّ أن يخرج بانطباع آخر مُفاده أن الامة العربيـــة لا ينافسها غيرُها فيما صاغت من قوالب التعبير عن القَصّ والإشعار به. فنحن الذين قلنا قديماً « قال الراوي...» و« يُحكَى أن..» و « زعموا أن ..» و «كان ما كان... » إلى آخر الاستهلالات التي يُمهّد بهـــا القُصّاصُ العرب لما يسردون من أقاصيص .

وتعلقُنا بالقصة الغربية واصطناعُ مناهجها راجعٌ إلى أننـــا نهوى القصة بطبعنا . ولا يخلو قَصصنا المعـاصر من وراثات عربية أصيلة تسري في نسيجه بكل ما فيه من قوة وأصالة وتأثير. ولو خلا قَصصُنا الحديث من عنصر القصة الغربية لما عجزنا في نهضتنـــا الادبية المعاصرة عن تَخلّق القصة من وحي الادب العربي وحدَه ، ومن تراثه في ميدان القصص والاساطير .

والذين يُنكرون القصة كفنٍّ من فنون الادب العربي هم المتأثرون بالقصة الغربية ، والمتخذون من صياغتها الخاصة بها وإطارها المرسوم لهـــا مقياساً عاماً للقصة .

وتطبيق هذا المقياس على قَصصنا فيه ظلم وإجحاف، فللأدب العربي قَصصٌ ذو صياغة خاصة به وإطارٌ مرسوم له ، وهو يصور المجتمع العربي فلا يقصّر في التصوير . وإننـــا لنشهد فيه ملامحَنا وسماتِنا وضّاحةً ، وهو في جوهره

وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التي هي جوهر القَصص الفني ، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار ...

*

ومع أن الثقافة العربية في جميع عصورها تزخر بالقصة على اختلاف أشكالها وألوانها ، فإن مؤرخي الأدب ونقّادَه عندما يتحدثون عن النثر الفني لدى العرب يذكرون الخطب والرسائل والمقامات والمواعظ والوصايا والأمثال ، أما القِصص من أسمار وأخبار ، ومن أساطيرَ وخرافات ، فليس لها بين صور النثر كبيرُ مَقام ، وإذا ذُكرت فإنما تُذكر تكملة للإحصاء والاستقصاء .

ومؤرخو الأدب ونقادُه إذ يعرضون لأنواع النثر الجاهلي يذكرون من بينها « الأمثال » وينسَوْن أصول هذه الأمثال وحكاياتها ، مع أن هذه في مجموعها ذخيرةٌ قصصية رائعة . وإذا انتقلنا إلى « رُواة الأخبار » وجدنا أن الأقدمين لم يكونوا يفهمون من معنى « الإخباري » إلا أنه « القاص » . يقول السمعاني في الأنساب : « يقال لمن يَروي الحكايات والقِصص والنوادر الإخباري » .

ولقد حوتْ جعبة « الإخباريين » في شتى العصور صوراً من الحياة الاجتماعية تمثّل نفسيةَ الأمة العربية ونظرتَها إلى الحياة وموقفَها منها . وهذا التراثُ القَصصي تزدحم بـه كتب التاريخ ، كالطبري ، وابن الأثير ، والمسعودي ، وغيرها من كتب المراجع العربية الكبرى .

ومما يدل على وعي مبكر في تقويم الخرافات والأساطير ما رواه ابن خلكان من أن « الخزرجي » كان يصنع على ألسنة الجن والشياطين والسعالى [1] أشعاراً حساناً ، فقال له الرشيد : « إن كنت رأيت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن كنت ما رأيته فقد وضعت أدباً » .

*

وإذا رجعنا إلى التاريخ نستقرئه ونتبين على ضوئه حال القصة العربية وجدنا

---

(١) السعالى : الغيلان . وقيل : هم سحرة الجن . والمفرد السِّعلاة .

العصر الجاهلي ينكشف لنا أول ما ينكشف عن « ملاحم » وقعت بين قبائل العرب ، فكانت مصدراً لقَصص ملحمي يزخر بالشعر الحماسي .

كذلك نرى فيما وصل إلينا من أيام العرب وصفاً رائعاً وشعراً بليغاً تتجلى لنا فيه حياة العرب في مجتمعها البدوي، كما نرى في هذه الأيام مشكلات إنسانية كتلك التي تبدو في حرب البسوس .

وفي العصر الجاهلي جانب آخر طريف من القَصص يتمثل في أحاديث العرّافين والكُهّان من رجال ونساء ، فهنـــالك « شِق » و « سطيح » و « عفيراء » و « الشعثاء » ، وإن صورة « شِقّ » لصورة خرافية ، فهو نصف آدمي له يد واحدة ، ورجل واحدة ، وعين واحدة .

وفي صـــدر الإسلام كان الرسول يستمع إلى « تميم ِ الداري » يقص قصة « الجسّاسة والدجّال » ، والجسّاسة كما تزعم الاسطور « دابة » وسُميت بذلك لأنها كانت تتجسس الأخبار فتأتي بها الدجّال .

والقرآن يكشف لنا عن صفحة ناصعة من ازدهار القَصص، فقد راع العربَ بنحو خمسين قصة ، وسُمّيت إحدى السُّوَرِ باسم « القَصص » وترددت كلمة القصة وبعضُ مشتقاتها في خمسة عشر موضعاً ، نحو قوله تعالى : « كذلك نقص عليك من أنباء ما سبق » وقوله: « لقد كان في قصصهم عبرةٌ لأولي الالباب » وقوله : « فاقصُصِ القَصص لعلهم يتذكرون » وقوله : « نحن نقص عليك أحسنَ القصص » .

وكان العرب لشغفهم بالقَصص يطلبون إلى النبي أن يَبسُط لهم بعضَ مـا كانوا على علم به وذكر منه ، كقصة « أهل الكهف » . فهذا القَصصُ القرآني كان استجابة لما أولِـع به العرب من القصص ، ومن ثَمّ كان له أبلغُ الاثر في إقرار العقيدة وإشاعة الإيمان .

وفي عهد الخلفاء الراشدين بدأت القصة تتخذ لنفسها وضعاً رسمياً ، فتكون

أشبهَ بمنصب يتولاه القادرُ عليه، فقد رُوي أن أولَ من قص في مسجد الرسول « تميمُ الداري » بعد استئذان عمر، فكان يقص في يوم الجمعة عقب الصلاة، ثم أذِن له عثمان في أن يقص يومين في الاسبوع بدلاً من يوم. وكان ابن عباس يجلس أيام الاسبوع للدرس والتعليم، فأفرد للقصة يوماً.

وكان معاوية يتخذ له قصّاصاً خاصاً يُحيي به لياليَه في سماع الاقاصيص، ولا يكتفي بالسماع بل يأمر بتدوين ما يقوله القاص.

ويحدثنا « المقريزي » أن « معاوية » أمر بأن تكون للقصة حصتان في كل يوم: حصة بعد صلاة الصبح، وحصة بعد صلاة المغرب، وأنه كتب بذلك إلى الامصار ... ، وكان « معاوية » نفسُه إذا فرغ من صلاة الصبح جلس إلى القاص مع الناس.

وفي مصر كان أولُ قاص معيَّن فيها من قِبَلِ « معاوية » هو « سليم التجيبي »، وكان يقص على الناس وهو قائم، ويرفع يديه في قَصصه، فكأنه يمثّل المواقف ويصوّرها لسامعيه.

وكان القُصّاص يرافقون الجيوش في سيرها إلى الفتوح، حيث يقصّون قِصصَ البطولة والشجاعة تحريضاً لهم على القتال. كذلك كثر في تلك الحقبة وما قبلها مَن توفّروا على جَمْع الاقاصيص والروايات التي فاضت بها كتب التاريخ والاخبار فيما تلا من العهود. ومن هؤلاء كعب الاخبار، وأبو عبد الله محمد بن سلام، ووهب بن منبه، وسعيد بن جبير.

*

وفي العصر العباسي أزهى عصور العربية في شتى مرافق الحياة العلمية والادبية والاجتماعية ازدهر القَصص العربي، وكثر عدد المشتغلين به من جامعين أو مترجمين أو واضعين.

وكان الموضوع الغالب على قَصص هذا العصر هو « الحب »، فاشتهرت قِصصُ

بعضِ شعراء العصر الأموي ، كقِصص مجنون ليلى ، وقيس لُبْنَى ، وجميل بثينة . وفي كتاب الفهرست لابن النديم نلتقي بعشرات المؤلفات لأسماء العُشّاق في الجاهلية والإسلام . ومن رجال القَصص في ذلك العصر أبو عبيدة، والضبّي، وأبو هشام الكلبي .

وفي العصر العباسي الأول كان « الهيثم بن عَدي » يملأ الاندية بالأخبار والقِصص والنوادر ، ورَوَوا عن جارية « الهيثم » هذا أنها قالت : « كان مولاي يقوم عامّة الليل يصلي ، فإذا أصبح جلس يكذب ! » .

وقد ألّف « عمر بن شبّه » في نحو منتصف القرن الثالث الهجري كتاب « الجمهرة » الذي يقص فيه قصة « البرّاق » مع ابنة عمه « ليلى » ، وهي قصة تتخللها أخبارُ وقائعَ وحروبٍ كانت في العصر الجاهلي .

وفي منتصف القرن الرابع ألّف أبو بكر النقاش كتابه « أخبار القُصّاص »، وحكى حمزة الأصفهاني في القرن السادس أنه كان في عصره مِن كُتب السَّمَر التي تتداولها الأيدي ما يقرب من سبعين كتاباً .

وقد ضاق المتزمتون بانتشار القَصص واشتغال الناس به عن العلم حتى قال ابن الجوزي في القرن السادس في كتاب « الموضوعات » : « ما أمات العلمَ إلا القُصّاص ، يجالس الرجلُ القاصّ سنة فلا يتعلق منه بشيء ، ويجلس إلى العالِم فلا يقوم حتى يتعلق منه بشيء » .

ومع ذلك ظلّ الناس على وَلَعِهم بالقَصص يطلبون منه المزيد، فوافاهم القُصاص بما يشفي الغليل ، حتى رأينا السيوطي في القرن التاسع يؤلف كتابه « تحذير الخواص من أكاذيب القُصّاص » .

*

وقد وصل إلينا في العصر الحديث طائفة لا بأس بها من قِصص هذه العصور

الزاهية من مثل ترجمة « كليلة ودمنة » لابن المقفع، وكتاب « البخلاء » للجاحظ، و « رسالة الغفران » للمعري ، و « رسالة التوابع والزوابع » لابن شُهيد الأندلسي ، و « المقامات » للبديع والحريري ، و « سيرة عنترة » ليوسف بن إسماعيل المصري ، وكتاب « ألف ليلة وليلة » وما نُسج على منواله من القَصص الشعبي .

وإلى جانب ذلك هناك ألوان أخرى من القصص تضمنتها بعضُ المراجع الأدبية مثل كتاب « المحاسن والمساوىء » للبيهقي ، و « نشوار المحاضرة » للتنوخي ، و « الأغاني » للأصفهاني ، و « العِقد الفريد » لابن عبد ربه ، و « المستطرف من كل فن مستظرف » للأبشيهي ، وغيرها .

ومن القَصص العلمي والفلسفي الذي وصل إلينا قصة « محاكمة الإنسان أمام محكمة الجن لبطشه بالحيوان » لإخوان الصفا ، ورسالة « الشبكة والطير » ورسالة « حيّ بن يَقظان » وكلتاهما لابن سينا ، ورسالة « الطير » للغزالي ، وقصة « حيّ بن يَقظان » لابن طُفيل ، والتي تُعَدُّ أجمل القَصص الفلسفي الفني في الأدب العربي

من ذلك العرض يتضح أن القصة العربية ظلت خيوطها تمتد وتتواصل من عصر إلى عصر ، وأنها كانت متعددة الأشكال والألوان والأغراض، وأنها كانت تحيا حياتها بين أوضاع مختلفة من أدب الخاصة وأدب العامة على السواء . .

*

هذا عن نشأة القصص العربي وتطوره خلال العصور ، وقد اعتراه ما اعترى فنون الأدب الاخرى من الجمود في عصور الضعف والانحطاط .

ومنذ ابتداء النهضة العربية الحديثة في القرن التاسعَ عشرَ الميلادي أقبلت الأمة على أدبها القديم الموروث تتزود به وتستوحيه ، كما أخذت تتصل بالحضارة الغربية وتستقي من ألوان ثقافتها تعليماً وتلقيناً وترجمة .

وكان للقَصص من ذلك نصيب ملحوظ ، فمن أدباء العرب من اتجهــوا إلى الأقاصيص الأجنبية يترجمونها أو يقتبسون منها ، ومنهم من حاولوا أن يبعثوا فن « المقامات » في طراز يقترب من الروح العصري، ومنهم من أخذوا يعالجون القصة في صياغتها الفنية التي انتهى إليها القصص الأجنبي .

ومن أدباء النهضة العربية الحديثة من اقتفوا أثر القصة العربية ينسجون على منوالها في شيء من التجديد والتلوين يقل عند بعض ويكثر عند الآخرين .

من هؤلاء ناصيف اليازجي في « مجمع البحرين » وفارس الشدياق في كتــابه « الفارياق » وجورجي زيدان في « رواياته التاريخية » وشوقي في « شيطان بنتاءور » وحافظ في « ليالي سطيح » والمويلحي في « حديث عيسى بن هشام » والرافعي في « المساكين »وقـــد بدءوا بصنيعهم هذا في ميدان القصة مرحلةَ محاكاةٍ وتقليد .

ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى مرحلة استيحاء واستلهام لتراث القصص العربي القديم . ومن أمثلة ذلك « على هامش السيرة » و « الوعد الحق » للدكتور طه حسين ، و « أهـــل الكهف » و « حياة مَعِدة » لتوفيق الحكيم ، و « الملك الضليل » و « ملكة تدمر » لمحمد فريد أبي حديد ، و « اليوم خمر » و « ابن جلا » لمحمود تيمور .

أما القصص الفني الذي يستوحي موضوعه من البيئة القومية ، أو من الحياة العامة ،فقد قام بالمحاولة الأولى فيه الدكتور محمد حسين هيكل في قصته « زينب » ثم توالت بعدها الأعمال القصصية التي تنحو هذا المنحى أشكالاً وألوانــاً ، حتى بلغت درجةً من الرقي يحق للأدب العربي أن يزهو بها .

وعندما وُلِدت القصةُ الفنية في الأدب العربي كان الطابعُ الغالب عليها في أول الأمر هو الطابعَ القومي ، ممثّلةً بذلك ما كان يجيش في وجدان الأمة العربية من طموح إلى إعلاء الروح القومي وإبراز الطابع الشخصي .

وشيئاً فشيئاً هدأت تلك النزعـــة ، وأخذت القصة العربية تنحو منحىً إنسانياً عاماً ، فتمس النفس البشرية في جوهرها الصميم . والدارس لأدبنـــا القصصي الحديث لا يعدم أن يجد فيه الآن ما يرقـَى إلى مستوى النماذج التي بلغتها الآداب الحية عند مختلف الأمم .

وقد تطورت القصة العربية الحديثة إلى ثلاثة أنواع لكل نوع منها خصائصه الفنية وسماته المميزة ، وهذه هي القصة القصيرة ، والقصة الطويلة أو الرواية ، والمسرحية .

*

وبعد .فقد قصرنا عرْضنا هنا على أهم فنون النثر العربي ، وهي الفنون التي سايرت الزمن وتطورت بتطوره حتى وصلت إلينا في عصرنا الحاضر . أما ألوان النثر الاخرى التي ظهرت في عصر من العصور ثم انتهت بانتهاء عصرها أو بعده بقليل من الزمن أو كثير فلم نُشر إليها خشية الإطالة . ويستطيع مَن شاء أن يلتمسها في المراجع الخاصة بتاريخ الادب .

الفصل السابع

المذاهب الأدبية في الغرب

المذهب الأدبي هو اتجاه في التعبير الأدبي يتميز بسمات خاصة ويتجلى فيه مظهر واضح من التطور الفكري . وهو لا ينشأ عـادة من تباين الآراء حوله حقبة من الزمن،وإن كان ذلك من شأنه أن يؤديَ إلى بلورة هذا الإتجاه الجديد في التعبير ، وإنما يكون وليدَ ما يضطرب في عصر بعينه من تغيرات وتحولات في أوضاع المجتمع وطابع الحياة .

المذهب الأدبي يظهر إذن في عصر معين كثمرة لظروف ومقتضيات خاصة فيطغى على غيره من المذاهب ويظل سائـداً مسيطراً حتى إذا فترت دواعيه رأيناه يتخلى تدريجياً عن صدارته أمام مذهب أدبي جديد تهيـأت له أسباب الوجود ، وإن كان ذلك لا يعني بحـال أن آثار المذهب القديم تختفي كلية من الأدب .

والمذاهب الأدبية على اختلاف ألوانها هي تعبيرات أدبية متميزة تقوم على دعائم من العقل والعاطفة والخيال . وقد يتاح لإحدى هذه الدعائم في عصر من العصور غلَبة ٌ وسلطانٌ ، فإذا هي مذهب أدبي سائد يستعلي على غـيره من مذاهب التعبير . وعلى هذا تتعاقب المذاهب الأدبية بتعاقب العصور ، ويأخذ

اللاحق ما ترك السابق مع النقص منه أو الزيادة عليه تبعاً لأوضاع المجتمع في عصره .

وفيما يلي عرْض لأهم هذه المذاهب من الناحية التاريخية والموضوعية بادئين بأقدمها، وهو المذهب « الكلاسيكي » .

الكلاسيكية

« الكلاسيكية » أو الاتّباعية تُعَدُّ أولَ مذهب أدبي ظهر في أوربا بعد عصر النهضة أو بعد حركة البعث العلمي التي ابتدأت في القرن الخامس عشر .

و « الكلاسيكية » في الأدب الأوربي مرتبطةٌ بالفترات التي مرت في تاريخ الشعوب حينما شعر الناس أن عصرهم أكثر يقظة وعالمية وعقلاً وحكمة من العصر الذي سبقهم . وهي توحي بتوازن القوى والتماسك الاجتماعي والكمال .

وكلمة « الكلاسيكية » مشتقة من كلمة لاتينية تدل على الطبقة الممتازة في عصر الرومان ، ثم استعملت في الأدب رمزاً على الأدبين الإغريقي والروماني اللذين قام على أساسهما عصرُ النهضة « الرنيسانس » . كذلك أطلقت « الكلاسيكية » على خير ما أنتجته قرائح الأدباء في ذلك العصر .

وقد كانت روائع الأدبين الإغريقي والروماني مجهولة مطمورة لا يعلمها إلا القليل ، وظل الأمر كذلك حتى غزا الأتراك « بيزنطة » أي القسطنطينية فهرب الأدباء والعلماء منها يحملون معهم كثيراً من مخطوطات تلك الروائع القديمة ، فأقبل عليها أدباء القرن السادس عشر ، وكانوا من قبل يحاكون ما شاع في القرون الوسطى من الأدب الشعبي .

ولهذا عدلوا عن تلك المحاكاة مؤثرين عليها « اتّباع » ما حمله إليهم الأدباء

المهاجرون من بيزنطة من أدب الأغريق والرومان فقلّدوه في ملاحمه ومآسيه ومراثيه وهجائه .

وقد صادف المذهب « الكلاسيكي » أو الاتّباعي هوًى في ذلك العصر ، لأن روح المجتمع السائدة فيه هي روح المحافظة والتقاليد والارستقراطية التي توحي بها نُظُمُ الحكم الملكي والإقطاع . ومن ثَمَّ وجدت « الكلاسيكية » في كل ذلك بيئة صالحة لنموها وازدهارها .

ويتميز المذهب الكلاسيكي بغلبة الأسلوب على المعنى أو الشكل على المضمون ، وإيثارِ قيود الصنعة على حرية التعبير ، وإيثارِ التمسك بالعقل على طلاقة الشعور . وهو كما يقول أحد الادباء « مذهب يأمر وينهي ، يقول لك : « افعل هذا ولا تفعل ذاك » ، أي أنه يفرض على الأديب في صناعته قيوداً ورسوماً عليه أن يراعيها في عمله الأدبي ، وإلاّ عُدّ خارجاً على أصول الكلاسيكية .

وإذا كان الأدب « الكلاسيكي » أو الاتّباعي قد استمد تقاليدَه ورسومه من الأدب الإغريقي والروماني ، فإنه استلهم موضوعه من قِيَم عصرِه ، عصر الإشادة بالفضائل والتقاليد المرعية ، والتغني بكل معاني الفروسية ، وتمجيد الفناء في الحب . فهو بموضوعه يتناول النفسَ الإنسانية والحياة الإجتماعية في إطار عقلي معين ، قد يلمس المشاعر ولكنه لا ينفذ إلى أعماقها .

ذلك مفهوم المذهب « الكلاسيكي » أو الاتّباعي من ناحيتيه : التاريخية والموضوعية . ومع انقضاء عصر « الكلاسيكية » فإن الأدباء والنقاد ما زالوا إلى اليوم يطلقون على كل نموذج أدبي حيٍّ خالد صفة « الكلاسيكية » بصرف النظر عن المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه . وليس المراد بوصفه « بالكلاسيكية » أنه يحمل تقاليدَها ورسومها ، وإنما المراد أنه يحمل في ثناياه عناصر البقاء والدوام ، وأن القرّاء يقبلون عليه جيلاً بعد جيل ويجدون في قراءته متعة

متجددة ، كما هو الشأن بالنسبة للأدب « الكلاسيكي » .

وقد ساد الأدب « الكلاسيكي » بمعناه المذهبي التاريخي رَدَحاً من الزمن وخلّف روائع أدبية ، ثم جدّ من شئون العصر وتغيراته وأوضاعه المتجددة ما جعله في القرن الثامن عشر يتخلى عن مكانه في الغرب لأدب مذهبٍ جديد ، هو المذهبُ الرومانسيُّ .

الرومانسيّة

عاشت الحركة الرومانسية نحو قرن من الزمان ابتداء من منتصف القرن الثامن عشر . وخلال هذه الفترة حدث انقلاب خطير في حياة أوربا الفلسفية والاجتماعية والسياسية ، حيث نرى نُظُماً يُقضَى عليها ، وأمبراطوريات تنهار ، وأشكالاً أخرى من الحكم تؤسس ، وعقائد جديدة تقوم على انقاض عقائد قديمة لم تعد قادرة على مسايرة روح العصر .

كذلك نرى تياراتٍ ثورية من الفكر والشعور تزحف على أوربا فيوجهها ويعبر عنها رجالٌ من ذوي العبقريات الخالقة في الأدب والفلسفة والموسيقى والفن .

وكان من نتائج هذا الانقلاب الخطير انتقالُ الحياة الاجتماعية من عصر الإرستقراطية والإقطاع إلى عصر الطبقة الوسطى ، وابتداءُ عهد « الآلة » التي قللت من شأن الفرد وقيمته في العمل الفني .

ومن ثَمّ ضاق الفنان بالقوالب التي غزتْ عصره وأحالته إلى قالب منها فإذا هو يحيى حياة معقدة ذهبت بشخصيته وكيانه ! وكان من نتائج كل ذلك أن انهار المذهب الكلاسيكي بانهيار عهد الإقطاع بكل ما يمثله ، وراحت النفوس تفتش في أعماقها عن تعبير بديل للمذهب الكلاسيكي تعتزُّ فيه الفردية

التي أوشك عصر « الآلة » أن يقضيَ عليها في مجتمع الطبقة الوسطى ، فلم يكن ذلك التعبير البديل إلا المذهب الرومانسي.

ولكنْ لا ينبغي أن يفهم من كلامنا هنا أن الرومانسية مذهب حديث ، فالواقع أنها قديمة في الأدب الاوربي قِدَمَ الأساطير الإغريقية والأوذيسا ، بل هي أقدم من ذلك أيضاً .

وكيفما كان الأمر فالرومانسية كما نفكر فيها هي في الغالب تحوُّل أو تطور في أدبٍ وفلسفة كلٍّ من العصور الوسطى والعصر الحديث . وعصرُها الأول الكبير يبدأ مع ازدهار الأعمال الأدبية الخيالية التي ظهرت في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وجسّدت روح الفروسية في ثورةٍ ضد انشغال بال الناس غير المناسب بالزهد أو النسك واتخاذه مثلاً أعلى.

فهذه الأعمال الأدبية الخيالية عكست حماس الناس المتزايد إلى المغامرات الإنسانية بكل ما تنطوي عليه من إثارة وبهجة وحبور . وفي القرن الرابع عشر نجد بعض الكتاب يأخذون على رومانسية العصور الوسطى ما تورطت فيه من بعض صور الإفراط والتطرف والمغالاة .

وفي عصر النهضة ازدهرت الرومانسية مرة أخرى ، فكتّابُ ذلك العصرِ كانوا في أعمالهم العقلية الرائعة رومانسيين في فَرْدِيَّتِهِم ، وحماسِهِم الفتيّ الناضر ، وحبّهم للأُبَّهة والعظمة .

لقد رجعوا إلى الماضي يستلهمونه تفسيراً ساحراً فتاناً للحياة ، ومجّدوا في إسراف خوارق الطبيعة وخفايا أسرار الكون التي لا تنال بالعقل .

وكما رأينا من قبل كانت هناك موجة ثالثة كبيرة للرومانسية الأوربية ، وهذه وصلت ذروتها في القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وهي بعناصرها مزيج من رومانسية العصور الوسطى وعصر النهضة والرومانسية الحديثة .

وطابع الرومانسية المميّز يتمثل في الثورة على الكلاسيكية وعلى جميع أصولها ورسومها ، حتى ليصح القول بأن الرومانسية كانت في صميمها ثورةً تحررية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية والرومانية ومن كافة الأصول والقواعد الخاصة بالكلاسيكية .

وقد تميز المذهب الرومانسي بالاعتداد بالعاطفة والإحساس والخيال وإعلاء ذلك على العقل والمنطق والحكمة ، كما تميز بالثورة على أوضاع المجتمع ومناصرةِ حرية الفكر ، والنزوعِ إلى خوارق الطبيعة وأعاجيبها ، والجنوحِ إلى حياة الفطرة كرفض للحياة الصناعية النامية المعقدة وضغوطها على الفرد .

ومن ذلك نرى أن الأديب في هذا المذهب يطلق لعاطفته العنان ويسترسل معها ، ويهرب من وطأه الحياة المادية على روحه ، ويعيش ويتمتع في دنيا خاصةٍ من صنع خياله ، ويأوي إلى الطبيعة كأم حانية فيناجيها ويتغنى بجمالها .

كذلك نرى الأديب في هذا المذهب يعزف عن القيود في الشكل ، وعن المثل العليا في الموضوع ، ويحاول جاهداً أن يحصّن فرديته من الضياع ، وأن يُدعّم شخصيته المستقلة .

لهذا كان الأدب الرومانسي أشدّ التحاماً واتصالاً بالغرائز البشرية وأحبّ إليها ، وكانت المصادرُ التي يستقى منها وهي النفس والحياة والطبيعة غيرَ مصادر الأدب الكلاسيكي القائم على رسوم وقيود مفروضة في إطار من الوثنيّات والأساطير .

على ضوء كل ذلك يبدو الأدب الرومانسي وكأنه ردّ فعلٍ للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت بذلك العصر ، وراحت بآليّتها تُقيّد الإنسان ، وتَحُدّ من ابتكاره ، وتطغى على روحه الخلاّق ، وتنال من شخصيته. ولذلك فهو في جملته أدبُ دَعْمٍ للفردية في تحرر وانطلاق وتنفيس ، وقد آثر الشعرَ صورةً له . ويتميز التعبير الرومانسي بلغة غنية موسيقية ، وقوافٍ

منوعة دقيقة ، وتصوير مليء بالجاذبية الحسية ، وبألوان من الظلال العاطفية ، وفنون غريبة من جمال الفكر والخيال والأسلوب .

الواقعيــة

وفي الوقت الذي كان فيه الأدب الرومانسي يسرف في التعبير عن نزعتــه الفردية ، ويحلّق في سماء الخيال ويحمل قراءه معه ، كان العلم يتقدم ويسترعي الاهتمامَ بكشوفه وفتوحاته ، ويؤسّس نفسه على دعائمَ من التجربة والتحرّي والتحليل والتطبيق ، ويسعى بما توصل إليه من نتائجَ وقوانين علميــةٍ لإدراك طبائع الأشياء وإثبات حقائق الكون .

وبذلك أخذت المسافة تتباعد بين الأدب والعلم : الأدب يحلق في السماء بأجنحة الخيال بعيداً عن الواقع ، والعلم يعيش على الأرض مع الواقع والحقيقة ، ويُسخّر كلّ إمكانياته في تغيير وجه الحياة وتبديـــل مواقف الناس منها ونظراتهم إليها .

وهكذا وجد رجالُ الفكر أنفسَهم خلال القرن التاسع عشر أمــام ذلك الواقع العلمي القوي ، فلم يسعهم إلا أن يؤمنوا به ، فيتخلّوا عن انطوائهـــم وعزلتهم ، ويهبطوا من سماء الخيال إلى الأرض في محاولة للتعايش مع الواقع الذي بدأ يدِبّ ويتحرك على سطحها .

ومن ثَمّ نشأ المذهب الواقعي أو الطبيعي أو التجريبي على أسس وطيدة من الإيمان بالعلم في تجاربه وحقائقه وتطبيقاتـــه ، ومن تقدير للظواهر الاجتماعية والإنسانية التي تراها العيون في المجتمع الإنساني .

فهو مذهب موضوعي غيرُ ذاتي يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يُلوّنها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة ، مع رعاية

تامة للموضوعية الخالصة ، واستيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالمَ خاصة وتفاصيل وافية ، ومع التزامٍ نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء .

وقد ركّز هذا المذهب جلّ اهتمامه على وصف المجتمع الإنساني وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق، وفي بُعد عن الهوى الشخصي . فهو يضع التحليل موضع التخييل ، ويُحلّ المنظور محل الموهوم ، ويُعلي الواقع المحسوس والطبيعة الظاهرة على سَبَحات الخيال وجواذب العاطفة والوجدان .

ومع أن الأدباء والمفكرين قد فُتِنوا منذ القرن التاسع عشر بالواقعية، فإننا نرى على ضوء كتاباتهم أنهم لم يتفقوا على مفهوم واحد للادب الواقعي .

فهناك مَن يفهمه على أنه الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على الخيال وصوره ، وكأنهم بذلك يفرّقون بين هذا اللون من الأدب وبين الأدب الرومانسي .

وهناك من يفهمه على أنه الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاتِه من حياة عامة الشعب ومشكلاتها، وذلك في معارضة للأدب الذي يقوم على أرستقراطية الفكر والخيال ، ولا ينفعل بواقع الناس على اختلاف طبقاتهم .

وهناك كذلك من يفهمه على أنه أدب الواقع الاشتراكي الذي يتناول مشكلاتِ المجتمع ومظاهرَ البؤس والفاقة والحرمان التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حلّ تلك المشكلات بطريقة أو بأخرى .

وإذا كانت الرومانسية قد اتخذت من الشعر صورةً لها وأداةً للتعبير عنها، فإن الواقعية قد آثرت النثر أداةً لها ، فهي لم تنظم شعراً وإنما كتبت قِصصاً ومسرحيات نثرية .

ولكن على مرّ الأيام تجلّى لقادة الفكر والرأي أن العلم قد استطاع أن يأتي في مجال الحضارة بالمعجزات ، ولكنه لم يستطع أن ينفذ إلى سريرة النفس البشرية ، أو يصل إلى نتائج حاسمةٍ في حلّ المعقّد من قضايا البشر .

كذلك أدرك قادة الفكر والرأي أن الأدب الواقعي قد أسرف في واقعيته، فأصبح رسماً جامداً للشخصيات والمرئيات ، وتسجيلاً مجرداً لظواهر المجتمع وتصاريف الحياة .

وكان من نتائج ذلك أن أخذ المذهب الواقعيُّ في التدهور لعجزه عن تلبية مطالب الإنسان العقلية والروحية ، وأن تطلع الفكر البشريُّ إلى مذهب جديد يستبطن النفس ويستكشف الروح ويترجم عما تتناجى به السرائر ، وقد تمثل ذلك في المذهب الرمزي .

الرمزية

وقد ظهر المذهب الرمزي في القرن التاسع عشر كثورة على المذهب الواقعي الذي لم يلتفت إلى النفس الإنسانية وأسرارها التفاتاً كافياً ، وارتضى الحقائق المرئية ميداناً له ، واحتذى الاتجاه العلمي في التجربة والتحليل ، مقتصراً على إدراك الظواهر من سُنَن الكون والحياة .

فالمذهب الرمزيُّ ينكر أن تكون الظواهر هي الحقائق في عالم النفس ، وأن تنجح الوسائل العلمية في الكشف عن الواقع الصحيح في دخيلة الإنسان .

والرمزية تؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة خافية ، وأن المشاهد الواقعية في المجتمع ليست إلاّ ألواناً من الإيهام والتمويه ، وأن الذي يَنشد الحقيقة عن طريق الاكتفاء بملاحظة الظاهر فقط يكون كمن غرّه السراب .

والحقيقة البشرية في مفهوم الرمزيين لا تواتي الباحث عنها إلا حين يُحسن إرهافَ الفطنة وإمعانَ التأمل وإعمالَ البصيرة ، مع الاستسلام لأحلام اليقظة والتلطف للإيحاء والإلهام .

بذلك يستطيع أن يستبطن دخائلَ النفس ويستجلي تلك الانطباعات التي تكمن وراء الشعور ، حيث تتشابك الانفعالات وتتداخل إلى درجة التعقيد ، وحيث يحاول فيها الإنسان أن يستر نفسه حتى عن نفسه .

والأديب في المذهب الرمزي يتخلى في تعبيره عن الإفصاح والإيضاح ويأخذ بالإشارة والتلميح ، وهو في نزعته هذه أقربُ إلى الصوفية التي تأنس بما وراء المنظور أو عالم الحس ، ولكنها صوفية اجتماعية موصولة بالإنسان على ظهر الأرض .

ولما كان التصريح في نظر الرمزيين يُفشي أسرار الحقائق ، وبالتالي يقتلها ، فإنهم لذلك يُومِئون إلى الحقائق النفسية إيماء، ويرمزون إليها رمزاً، ويكتفون من التعبير عنها بأن يكون ظلالاً وأطيافاً لمَّاحة خفاقة فيها إيماء وإيحاء ، حتى تهتز لها شتى الإحساسات وتحومَ حولها ألوان الظنون.

ولما كان الشعر الرمزي لا يُعلِّم ، وإنما يوحي ويثير ، ولا يسمي الأشياء وإنما يخلق أجواءها ، فإن الموسيقى تعتبر في هذا الشعر عنصراً أساسياً ، لأن جزءاً كبيراً من عملية الإيحاء والإثارة يتوقف عليها .

وقد ظل المذهب الرمزي كما بدأ يتحرك في مجال ضيق ، لأنه مظهر رفيع من تَرَف الفكر ورهافة الحس وصفاء الروح ، فهو يستهوي طبقةً خاصة من الناس ، أما عامتهم فلا يُسيغون الرمزية إلاّ بقَدَر لوُعورة مطلبها . وحسبنا أن نشير هنا إلى أن الرمزية في نشأتها كانت ردَّ فعل أرستقراطي لانتشار الأفكار الديمقراطية ، فالرمزيون لا يتحدثون إلى وطن أو إلى مجتمع أو جيل ولكن إلى أنفسهم .

السريالية

تلقّى القرنُ العشرون من القرون السابقة عليه تراثَ المذاهب الأدبية التي ظهرت فيها ، على ما بينها من اختلاف وتضارب .

ولم يكد ينقضي أربعة عشر عاماً من أوائل هذا القرن حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى وأصابت البشر بويـــلات وكوارث شتى ، فتصدعت القِيَم الإنسانية ، وهانت الحياةُ على الإنسان بعـد أن رأى قُوَى الشر تتربص به في كل مكان .

في هذه الحرب شاهد الناسُ بأعينهم فظاعة الجزرة البشرية الطاغية ومحنةَ الإنسان والإنسانية فترسَّبت في أنفسهم آثارٌ جِسام أفقدتهم الثقـة في كل ما كانوا يعتزون ويؤمنون به من قبل .

لقد خاب ظنهم في كل ما كان سائداً من قيم مأثورة ونظريات ثابتة ، إذ رأوا الكيان البشري في ظلها يتصدّع ، فداخلهم اليـــأس من أن يكون معها صلاح ، والتمسوا في مواجهة حياتهم وعلاج مشكلاتهم شيئاً آخر غيرَ تراث العصور من نُظم وأوضاع ومذاهب ومقاييس .

وكان من نتائج ذلك أن نشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق ، ولتحرير الغرائز والرغبات المكبوتةِ في النفس البشرية ، وإشباع هذه الرغباتِ والغرائزِ إشباعاً حراً طليقاً لا يخضع لأي قيد ولا تردعه أيةُ مواضعة من مواضعات المجتمع .

ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة ، ممـــا أدى إلى ظهور المذهب الأدبي المعروف « بالسريالية » أي مذهب « ما فوق الواقع » أو « ما وراء الواقع » أو المذهب

الذي يستند إلى « اللاّوَعي » .

وهو مذهب يريد أن يتحلّل من واقع الحياة الواعية ، زاعماً أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع أقوى فاعليةً وأعظمُ اتساعاً ، وهو واقع « اللاّوَعْي » ، واقعُ المكبوت في داخل النفس البشرية . وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله في الأدب والفن أراد السرياليون تركيز جهودهم .

ومعنى هذا أنهم فقدوا الثقة في قيمة المذاهب الأدبية السابقة ، وفيما كان قائماً من قواعد الأدب والفن ، وفيما كان شائعاً في الإنتاج الأدبي والفني من صيغ التعبير وقوالبه .

وقد بنى السرياليون مذهبهم على أساس أن يعبِّر الفنان عن عقله الباطن دون تحفظ ، غيرَ مُبالٍ ما يكون . فلا اعتبار لما كان متواضعاً عليه من قبلُ للتمييز بين خطأ وصواب ، بين حلم ويقظة ، بين عقل وجنون . ولا قيمة لما كان متفقاً عليه من التسلسل والتواصل والتناسق في إخراج العمل الأدبي أو الفني .

وليس من الحَتْم في نظرهم أن يسوق القاصُّ حكاية ذاتَ كيان ، أو يستكمل الرسام صورة شاملة ، فحسب القاصّ أن يتصيَّد خواطره وهي تحوم حول موضوعه وتتداعى ، وحسب المصور أن يبهَر العين بوَمْضَة من الجمال في مظهر من مظاهر الكون .

أجل حسبهما ذلك ، دون أن يخضع كلاهما لقيود وحدود ، حسبهما أن ينطلقا إلى أبعد آفاق الحرية في التعبير عما استكنّ في اللاشعور أو العقل الباطن من رغبات لم تتحقق أو مخاوف هزت كيان النفس أو آمالٍ لم يسمح لها نظام المجتمع وقيودُ الحياة الاجتماعية بالتحقق.

ولما كان الاتجـاه الغالب الذي يهدف إليه مذهب السرياليين هو الإيحاء والإثارة ، فإنهم لا يحفلون كثيراً أن يضع الكاتب خاتمة لمسرحيته أو قصته ،

وإنما يتركون للمُشاهد أو القارىء مهمةَ تصوُّر الخاتمة التي يريدها والتي ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها .

وقد آمن الأدباء السرياليون بأن المقاطع والأوزانَ في الشعر، وأوضاعَ الجملة وأساليبَها في النثر مظهرٌ من مظاهر الصنعة يعترض طريق الخلق الفني، ويقتل إحساس الفنان الخلاّق .

كذلك آمنوا بأن ما استقرّ في اللاشعور أو العقل الباطن إنما هو ذخيرة فنية تنكشف بها الحوافز الحقيقية للسلوك الإنساني . ولا سبيل إلى الإفادة من هذه الذخيرة إلاّ بتسجيل ما تنضح به المشاعر والإحساسات في لحظات الإشراق والإلهام ، دون أن يتريّث الكاتب حتى تهطل عليه ، ودون أن ينالها بترتيب أو تنسيق ، وإنما يبادر إلى التعبير عنها كما اختلجت في أعماقه مُفعَمَةً بالحيوية والحرارة والنبض .

ومع ما يتسم به هذا المذهب من التطرف في استيحاء العقل الباطن أو اللاّوَعْي فإنه استطاع أن يقدمَ إلى عالم الأدب والفن وجهةَ نظر جديدة يتحرر بها من طرائق العقل الواعي في التعبير ، ومن سطحيته في التفكير ، وأنْ ينتفعَ بالذخيرة الكامنة في العقل الباطن،تلك الذخيرةِ التي تصدُر عنها التيارات المتضاربة في سلوك البشر .

وهذا المذهب ، كشأن كل مذهب، لم تلبث حِدّتُه أنِ انطفأت أو كادت، فقد خفّتْ حدّةُ تطرفه، وأصبح أكثرَ اعتدالاً وأقرب منالاً . ومن أعلامه في الأدب الكاتب الفرنسي المعاصر « كوكتو » ، وفي التصوير الفنان العالمي « بيكاسو » .

ومن النقاد مَن لا يعد « السريالية » بين عِداد المذاهب الأدبية والفنية، على أساس أنه لم يضع أصولاً وقواعد أدبيةً أو فنية، وإنما كلُّ همّه هو إطلاقُ المكبوتاتِ النفسية ومحاولةُ تسجيلها في الأدب والفن ، دون تقيد بأصلٍ أو

قاعدة . ولكن لعل ذلك هو الأصلُ فيه ، أي عدمُ التقيد بأصول أو قواعد ، لأنه قام في إنكارٍ ورفضٍ لكل ما سبقه من المذاهب الأدبية التي بُنيت على قواعد وأصول .

الوجودية

إذا كانت « السريالية » قد ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى كصرخة احتجاج ضد المجتمع الذي وصل إلى ما وصل إليه خلال هذه الحرب من الفظاعة في القتل والتدمير ، فإن « الوجودية » قد ظهرت كصرخة احتجاج أخرى ضد مجتمع الحرب العالمية الثانية ، تلك التي كانت أشد من الأولى فظاعة وهولاً وتدميراً .

والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الإنسانيأزمةً بالغة العمق والعنف ، وذلك لما صاحبها من وحشية وغدر وخروج على جميع المُثُلِ والقِيَم .

وقد أدت هذه المأساةُ بالناس إلى أمرين : إلى التشكك في حقيقة تراث الإنسانية الروحي كلّه ، وإلى إعادة النظر والتأمل فيما سبق أن أكّده رجالُ الفكر المتمردون من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة .

ومن هذا وذاك نشأت « الوجودية » المعاصرةُ كمذهب فلسفي لم يقتصر نشاطُه على ميدان الفلسفة وإنما تجاوزه إلى ميدان الأدب والفن ، ولم يقف انتشاره عند حد الفلاسفة وإنما تعداهم إلى غيرهم من سائر الطبقات .

ويمكن القول بأن « الوجودية » هي إلى أن تكون اتجاهاً فلسفياً في الحياة أقربُ منها إلى أن تكون مذهباً أدبياً مستقلاً .

وقِوام « الوجودية » Existentialism هو إشبـــاع رغبات النفس . والانعتاق من قيود ذلك المجتمع الذي يحْمل بعضُه تبعـات بعضٍ آخرين ، وبذلك تُترَك الحريةُ للمرء في أن يصنع بيديه دنياه ، حتى يكون عنها مسئولاً وحدَه ، لا ينازعه في مسئوليته أحد .

وتحتج « الوجودية » لوجهة نظرها الفلسفي بأن الإنسان كان « موجوداً » قبل أن تُحَدَّدَ له وظيفة ويناطَ به عبء أو واجب . وإذن فوجوده سابــق لوظيفته ومهمته ، بل إن وجوده هو الذي يخلق الوظيفة والمهمة .

فإذا كان ذلك هو الأصل في وجود الإنسان ، فإنـــه يترتب على ذلك أن يكون الإنسان مسئولاً بادىء بدء عن تصرفاته وعن عَلاقاته بكل مَن حوله وما حوله ، وأن يُكيّف هو هذه التصرفات والعلاقات طوعَ وجوده هــو ، لا طوع فرض عليه من الخارج ، ولا طوع رقابة وتوجيه وسلطان .

فالدعوة « الوجودية » إذن تصارحك بأنك سيد نفسك ، لك الرأيُ كلُّ الرأي في الانطلاق ، ولك أن تُطلق حريتك وتقيدها : تطلقها عندما ترى في ذلك نفعاً خاصاً لك ، وتقيدها عندما ترى في ذلك دَرْءاً لمضرة عنك . ثم إياك أن تكون لأحد إرادة عليك ، واذكرْ دائماً أنك موجود ، وأن لنفسكِ عليك حقاً ، وما ينبغي لك أن تزدريَ ما حَبَتك به الطبيعة من حق الوجود .

ولعلنا نستخلص من كل ذلك أن الغاية من دعوة « الوجودية » هي إعـلاءُ « الحرية الفردية » إلى الذُّرَى وإطلاقُها إلى أبعد مـــدى ، وتحصينُ النفس من مؤثرات الوراثات والعادات والتقاليد ، وحمـايةُ الذات من أن تعترض سبيلها عقبة ، أو يتسرب إلى صفاء وجودها كدر .

ومن الناحية التاريخية يقول بعض النقاد إن فكرة الوجودية المذهبية خطرت أول ما خطرت للكاتب الألماني « هيدجار » ، ثم نهض بهـــا في فرنسا « جان بول سارتر » و « البير كامو » و « جان أنوي » ومن إليهم من الأدباء ، ثم

انبسط ظلها على إنتاج أدبي لقِي حظوة من القرّاء .

وإذا كانت الوجودية تدعو إلى إعلاء الحرية الفردية، فتقول بأنّ الإنسان حر لا يخضع لأية قيمة متوارثة ، فإنها مع ذلك لا تترك له هذه الحريةَ مطلقةَ الزمام بغير هدف ولا غاية ، أي لا تجعل من تلك الحرية غاية في ذاتهـــا فتنقلب إلى ما يشبه الفوضى .

وإنما تُرتب « الوجودية » على الحرية الفردية نتيجة خطيرة هي المسئوليـة وضرورة تحملها ، ثم الالتزام بالقول والفعل. وانطلاقاً من ذلك سَمّى الوجوديون أدبهم بالأدب الملتزم ، أي الأدب الذى يلتزم موقفاً أخلاقياً واجتماعياً محـدداً من كل حدث فردي أو اجتماعي أو قومي . وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب في المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة .

فالأدب الوجودي إذن أدب التزام ، أدب يزعم أنه يستمد الوجـــودية من واقع الحياة الراهنة ويستقريها من سلوك البشر ، ولكنه لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعدُ مذهباً عاماً أملته تطورات الحياة . وإذا كانت تزعم لنفسها أنها واقع وليست قيمة ، فإن هذا الواقع لا يزال يشق سبيله إلى النفوس.

ولعل هذا هو السبب في كثرة وتنوع كتابات سارتر التي يهدف من ورائها إلى تعميق مفهوم الوجودية وإلى إثبات أنها آخذة في النمو والانتشار .

هذا ولما كانت الوجودية تقوم على دعائم ثلاث: الحرية والمسئولية والالتزام، فقد تولّد عن ذلك مشاعر خطيرة يعانيها الفرد الوجودي في تعامله مـع الحياة والناس . وهذه المشاعر لم يَغفُل عنها سارتر ، بل واجهها وبلْورها في ثلاثـة هي : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق فإحساس من الطبيعي أن يستشعره الوجودي ما دام قد ألغى من اعتباره الاستناد في حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قضاء وقـــدر أو قيم أخلاقية أو اجتماعية ، وأصرّ على اعتبار نفسه مطلق الحرية .

ولما كانت هذه الحرية تستلزم المسئولية عند الوجودي فإنه يكون من الطبيعي أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما يترتب عليها من التزام وتخيُّر لما يريد أن يلتزم به .

ونفس هذه الحرية والانعتاق من كافة القِيَم المتوارثة هي التي تولّد أيضاً في نفس الوجودي الشعور بالهجران ، أي الشعور بأنه وحيد مهجور لا عونَ له ولا سندَ خارج نفسه التي تتحمل بحكم حريتها المطلقة أفدح المسئوليات .

ولما كان الوجودي ينكر القضاء والقدر والجبرية ، بل وينكر العزاء الذي يقدمه الاعتقاد في الحياة الأخرى ، وما قد نجده فيها من تعويض عن بؤس الحياة الدنيا ، فإنه لذلك يستشعر اليأس .

ولكن سارتر لا يسلم بهذا اليأس ، وذلك لإيمانه بأن العمل غاية في ذاته ، وليس وسيلة لغاية أخرى . وحسبُ الوجودي أن يعيش من أجل العمل ، وأن يجد جزاءه الكامل في العمل ذاته وفي لذة ذلك العمل .

ويمكن القول بأن النزعة الوجودية وجهٌ آخر للمذهب السريالي أو ما فوق الواقعي ، وذلك لما هناك من تشابه بين الأحداث التي نجم عنها ذلك المذهب وتلك النزعة في عصرنا الحاضر ، فكلاهما تمخضت عنه حرب عالمية عارمة .



وبعد ... فقد عرضنا بإيجاز لأمهات المذاهب والاتجاهات التي ظهرت في الأدب الغربي منذ عصر النهضة الأوربية إلى العصر الحديث .

ولعل السؤال الذي يَرِدُ إلى الخاطر الآن هو : ما مكان الأدب العربي من هذه المذاهب الأدبية ؟ وما مدى تأثره بها وتأثيرِه فيها ؟

إن الباحث عن هذه المذاهب في غير آدابها سيئوب بلا شيء من وراء بحثه ،

فقد رأينا في جولتنا بها كيف نشأت مذاهب الأدب هذه في أجواء مهيأة لها ، تمدُّها أسبابٌ راسخةُ الجذور في حياة مجتمعاتها ، قوية التأثير في بيئاتها من وجهة السياسة والاقتصاد والاجتماع . فما نشأ مذهب ولا تطور ولا استُبدِل به مذهب آخر إلا بوحي من التغيرات المختلفة التي طرأت وتعاقبت على بيئاتها منذ عصر النهضة الأوربية .

ومع ذلك فإن الأدب العربي القديم لا يخلو من نزعات واتجاهات تصلح للمقابلة بينها وبين تلك المذاهب في الروح أو الشكل ، كنزعة الغزل العذري القائمة على فلسفة إنسانية خاصة وتتجه اتجاهاً روحياً ، وكنزعة الغزل الإباحي الممثلة في شعر ابن أبي ربيعة والتي تتميز بطابع خاص وسمات خاصة ، وكمحاولة أبي نواس في الخروج على تقاليد القصيدة العربية وبخاصة في قصائد المدح ، حيث دعا للإقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة إلى الممدوح ليُحِل محلها وصف الخمر والتغني بنشوتها .

كما ظهر في العصر العباسي مذهب أدبي له كافة الخصائص المذهبية ، وهو المذهب المعروف باسم مذهب البديع الذي اعتُبِر أبو تمام مثلاً له ، والذي تناوله النقاد بالتحليل ، واقتتلوا في الدفاع عنه أو مهاجمته .

وبالرغم من كل هذه الحقائق فلا يمكن الزعم بأن الأدب العربي قد تتابعت فيه المذاهب المختلفة الواعية القائمة على أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث في الآداب الغربية . وهذا أمر طبيعي لأن المذاهب الأدبية الغربية لم تأخذ في الظهور إلا منذ عهد النهضة وخروج الإنسانية من ظلام القرون الوسطى .

هذا عن مكان الأدب العربي القديم من المذاهب الأدبية الغربية ، وهو لا يخلو من تأثير في هذه المذاهب خلال بعض العصور .

أما أدبنا العربي الحديث فقد تأثر ولا ريب أكبر التأثر بكل هذه المذاهب الغربية المختلفة من حيث مضمونُ الأدب وأصولُه وغاياتُه وأهدافُه . .

الكتاب الثـــاني

- النقد
- الناقد وثقافته
- وظيفة النقد وغايته
- مناهج النقد الأدبي :
  - النقد الفني
  - النقد التاريخي
  - النقد النفسي
  - النقد المتكامل
- السرقات الشعرية



الفصل الثامن

النقد والناقد

النقد :

الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه ...

وأدب أي أمة هو المأثور من بليغ شعرها ونثرها ، والأدب عملية خلق وإبداع ، ومنه ما يسمو صعداً إلى الكمال ، وما يقصُر دون ذلك .

والنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته ، ويميز بين جيده ورديئه . وسواء كان النقد علماً أو فناً فإنه ليس قائماً بذاته ، وإنما هو متصل بالأدب ، يستمد منه وجوده ، ويسير في ظله يرصد خطاه واتجاهاته .

وإذا كان الأدب بطبيعته ينزع إلى الحرية المطلقة والتجديد ، واكتشاف آفاقٍ جديدة يحلّق فيها ويعبر عنها ، فإن النقد على العكس من ذلك . إنه محافظ مقيد ، يقف عند حدود دراسة الأعمال الأدبية بقصد الكشف عما فيها من مواطن القوة والضعف ، والحسن والقبح ، وإصدار الأحكام عليها .

ولهذا فالنقد قلما أوحى إلى الأديب بتجارب جديدة ، أو اكتشف له أرضاً وآفاقاً جديدة . وإنما العبقرية الخالقة المبدعة هي التي تتقدم على الطريق كشفاً

وريادة والنقدُ يتبعها ...

والنقد في ذاته قديم قدمَ الإنسان الذي خُلِق نزّاعاً إلى الكمال ، ومن ثَمّ منقاداً بطبعه إلى إدراك ما في الأشياء من وجوه كمال يستريح إليها ووجوه نقص يسعى إلى كمالها .

وإدراك الكمال ليس مقصوراً على مَن سَمت عقولهم ومداركهم ، وإنما هو أمر يدركه عامة الناس ، وإن كان ذوو العقول الراجحة بطبيعة الحال أدرى الناس بالكمال ، وأقدرَ من غيرهم على بلوغه ، والتمييز بينه وبين النقص .

ومن الناحية التاريخية نرى أن الأدب أسبق إلى الوجود من النقد ، وهـذا يعني أن الشاعر الأول قد سبق إلى الوجود الناقدَ الأول ، سواء أكان نقـده سلبياً يقف عند تذوق الشعر فحسب ، أم إيجابيـاً يتجاوز حد التذوق إلى التعبير عن انطباعاته والتعليل لها .

ومن الفروق بين الأدب والنقد أيضاً أن الأدب يتصل بالطبيعة اتصالاً مباشراً ، على حين يراها النقد من خلال الأعمال الأدبية التي ينقدها .

ثم إن الأدب ذاتيٌّ من حيث أنه تعبير عما يُحسّه الأديب ، وعمـا يجيش بصدره من فكرة أو خـاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية أو تجارب الآخرين .

أما النقد فذاتي موضوعي : فهو ذاتي من حيث تأثره بثقافة الناقـد وذوقـهِ ومزاجهِ ووجهةِ نظره ، وهو موضوعي من جهة أنه مقيد بنظريات وأصول علمية .

*

وكلمة « النقد » تعني في مفهومها الدقيق « الحكم » : وهو مفهوم يُلحَظ في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عموماً .

وإذا كان « النقد » هو « الحكم » فإن « الناقد » يُفترَض فيه أنه خبيرٌ لديه مؤهلات خاصة يستطيع بها أن يتبين مزايا وعيوبَ أي عمـــل أدبي وأن يُصدر عليه حكماً .

ولكن عندما نتكلم عن « أدب النقد » فإننا نضمّن هذه العبارة معنى أكثر من الأدب الذي يُصدر « الحكم » وبعبارة أخرى نضمنها الأدب الذي كُتب عن الأدب سواء أكان الموضوع تحليلاً أم تفسيراً أم تقديراً أم كل هذه مجتمعة .

فإذا نظرنا إلى الأدب الإنشائي على أنه تفسير للحيـــاة في صور الأدب المختلفة فإننا ننظر للأدب النقديّ على أنه تفسير لهذا التفسير ولصور الأدب التي ظهر فيها .

وهناك مَن يحملون على النقد وينظرون إليه على أنه وسيط خطِر ، أو على أهون الفروض وسيط مُعوِّق .

يقول المتحامل : أريد أن أقرأ المتنبي أو المعري أو البحتري مثلاً ، فلماذا كلُّ الوساطات الكثيرة ؟ لماذا أضيع الوقت في قراءة ما قاله ناقد أو أكثر عن مثل هؤلاء الشعراء ؟ أو ليس من الأنفع أن أتوجه إلى ديوان هذا أو ذاك فأتمتع بقراءته ثم أكوِّنَ رأيي الشخصيّ عنه بدل أن أتبنى فيه رأي شخصٍ آخر ، لا أدري مدى صحتهِ أو نزاهتهِ ؟

إن دراسة النقد لا يمكن أن تكون بديلاً عن دراسة المنقود ، بل إنها قـد تحول بيننا وبين الأدب الحقيقي ، وتجعلنا نكتفي بهذا النوع السطحي من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها .

ولعل منشأ هذه الاعتراضات وأمثالِها هو ما نراه في عصرنا من كثرة كتب النقد التي كادت تطغي على الأعمال الأدبية الإنشائية . ولكنْ مع تسليمنا بهـذه الاعتراضات فإننا لا نستطيع أن ننكر فائدة النقد ، فإن للنقد مكانتـه المشروع ومهمتـه المشروعة .

ومهما يكن هناك من فرق بين الأدب الذي يتناول الحياة مباشرة والأدب الذي يتناول الأدب فإنه فرق صناعي غير أساسي ، لأن الأدب ينتج من أي شيء يهمنا في الحياة .

فالناقد الذي يقوم بتفسير شخصية شاعر أو أديب كبير كما تتضح في عمله الأدبي ، وتفسير هذا العمل من شق جوانبه كتعبير عن الرجل نفسه ، هذا الناقد يتناول الحياة تناولا حقاً مثل الشاعر أو الأديب الذي يضطلع بدراسة أعماله الأدبية سواء بسواء .

ولكن المهم أن نميز بين ضرر النقد وفائدته ، وهذه ليست بالمشكلة الصعبة ، لأننا نستطيع من تجاربنا الشخصية أن ندرك متى يصير النقد معوقاً أو عوناً لنا .

*

فالنقد يكون معوقاً وربما خدعة حين نقنع بما قاله ناقد عن كتاب أو ديوان شعر عظيم دون أن نتوجه مباشرة إلى هذا الكتاب أو الديوان فنقرأه بأنفسنا ونفيد من أدبه .

وفي عصرنا الحاضر الذي يتسم بالسرعة في كل شيء تشيع الدراسات الأدبية والنقدية الموجزة عن روائع الأعمال الأدبية قديماً وحديثاً في الشرق والغرب . والتي تعطينا صورة عن أصحاب هذه الروائع وأفكارهم ونزعاتهم .

فمن من أهل هذا العصر باستثناء المتخصصين لديهم الوقت أو الصبر لكي يقرءوا مثلاً أعمال الجاحظ أو المعري ؟ وعلى هذا فأيهما أفضل : الا نقرأ الجاحظ أو المعري مطلقاً أم أن نتعرف إليهما وإلى أدبهما عن طريق الدراسات الأدبية والنقدية الموجزة ؟ لا ريب أن المرء يفضل أن يعرف عنهما شيئاً عن طريق الدراسة الموجزة على الا يعرف عنهما شيئاً مطلقاً .

وإلى جانب الأدباء العظماء هناك أدباء آخرون أقلُّ منهم عظمة وشهرة ، وفي الأعمال الأدبية لبعض هؤلاء ما تستحق بدورها الفحص والدراسة ، ولكنْ يحول دون ذلك قِصَرُ الحياة وقلةُ وقت الفراغ التي لا تسمح لنا بقراءتها . ولهذا يكون من المستحسن أن نحصل على معرفة موجزة بهم عن طريق ما كتبه الآخرون عنهم .

من كل ذلك نرى وجه التحامل فيمن يطالبنا بعدم الاعتماد على وسطاء من نقاد وباحثين في معرفتنا بالكتب ومؤلفيها . ومع ذلك فلا ينبغي أن ننساق مع هذا الاتجاه وننسى المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسيَّ هو الأدب مباشرة وليس بالتفسير النقدي للأدب .

وإذا كان الغرض الأوليُّ للدراسة الأدبية هو تنمية أواصر المعرفة الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأدب ، فإن الاكتفاء من جانبنا بالكتب التي عن الكتب يُشعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض تحقيقاً كافياً .

والحق أنه ليس هناك شيء يعدل الاتصال المباشر بالكتب القيمة من حيث المتعة واللذة والمزايا الكثيرة التي يحصل عليها القارىء إذا توفر لديه الوقت والرغبة .

ثم إن الاعتماد الدائم على الكتب التي عن الكتب يحمل في ثناياه خطراً آخر يتمثل في أننا نصبح أكثر استعداداً لأن نقبل تفسيرَ شخص آخر عن كتاب وحكمَه عليه ، وهكذا نجد أنفسنا على غير إرادة منا ننظر إلى الكتاب لا من خلال عيوننا الخاصة بل من خلال عينيه ، وإذن فالحسَنُ أو غير الحسن عندنا في كتابٍ ما هو فيما استحسنه أو لم يستحسنه ناقده .



ولكن مهما قيل عن ضرر النقد فإن ذلك لا يدعونا لأن ننفض أيديَنا منه

ونصرفَ النظر عنه ، لأن فائدة النقد لدراسة الأدب من الأمور التي لا يمكن أن تُنكَر أو يختلف فيها اثنان .

فإنكار فائدة النقد هو ادعاءٌ إما بأنه لا يمكن أن يكون هناك أحدٌ أعلمُ وأعقلُ منا ، وإما بأننا لا نستطيع قطُّ أن نستفيد بما لفرد آخر من ثقافة أكثرَ وتجربة أعمقَ وعقل أعظمَ .

ووظيفة النقد الأساسية هي أن ينير سبيل الأدب أمامنا ويُغرينا بالسير فيه ويلفتنا إلى ما فيه من جمال لا نستطيع إدراكه بأنفسنا . إن معايشتنا لأديب أو شاعر كبير في آثاره الأدبية قد تؤثر فينا فتجعلُنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الحياة ، وإنَّ معايشتَنا لناقد كبير فيما يكتب عن الأدب قد تؤثر فينا أيضاً فتجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب .

ومهما كان ذكاءُ القارىء وقدرتهُ على فهم الأدب فإنه يظل بحاجة إلى معونة الناقد الذي تهيأت له كل أدوات الناقد الحق. فمن طريق الناقد نستطيع أن نرى ما يكمن في روائع الأدب من صفات القوة والجمال . والناقدُ كثيراً ما يعطينا وجهة نظر جديدة تماماً ، أو يترجمُ إلى تعبير محدد واضح بعضَ إحساساتنا الشائعة المبهمة ، أو يرشدنا إلى جوانبَ غيرِ منظورة فيما نمرُّ به في طريقنا وقد نعرفه معرفة جيدة .

وهكذا يُعلِّمنا أن نعود إلى الأدب فنقرأهُ مرة ثانية وثالثة بيقظة أشد، وفهم أشمل وتقدير أعمق ، وكثيراً ما يؤدي إلينا أجلَّ الخدمات حين يتحدّى أفكارَنا ويعارض آراءَنا التي سبق أن حصّلناها من مطالعاتنا .

إنه بمثل هذا الموقف لا يُعلِّمنا فحسب ، وإنما يحفزنا أيضاً إلى المقارنة بين آرائه وآرائنا وإلى طول التأمل فيما نقرأ ، وتناوله بعقل حاضر وفطنة ورهافة حسٍ ، وكلُّ هذا من شأنه أنْ يُكسبنا عمقاً في النظرة وقدرةً على حسن فهم

الأدب والتمتع به .

*

وعلى هدي من هذه النظرة يكون « النقد » من مستلزمات الحياة ، لأنه في كل شأن من شئونها هو الذي يوجّهها ويدفع بها إلى التقدم ، ويساعدها على التخلص من كل ما يضرها ولا ينفعها .

ولهذا يكون من الطبيعي أن نرى النقد يتوجه إلى كل مقومات الحياة العلمية والفنية والاجتماعية والسياسية بقصد الإصلاح والإعانة على الترقي وهداية العاملين في كل هذه المجالات إلى أقوم السبل . هذا عن النقد ...

الناقد وثقافته :

والآن ... ماذا عن الناقد وثقافته ؟

إن علماء العرب قد عرفوا للأدب ثلاث ملكات : ملكة منتجة تتجلى في الشعراء والكتّاب والأدباء والخطباء ، وملكة ناقدة تستطيع أنْ تتبين مواضع الجمال في الأعمال الأدبية ، وملكة متذوقة تُدرِك بنفسها أو بواسطة الناقد ما في النصوص الأدبية من حسن وجمال ، وتلتذ بما تدركه من مظاهر هذا الحسن والجمال .

كذلك عرفوا أن الناقد لا بد أن يكون ذا طبع موهوب ، حتى يستطيع أن يبين للناس ما أدركه هو من أسباب الجمال في الأدب . وإلى جانب ذلك أدركوا أن الناقد في حاجة إلى قدر من الذكاء عبّروا عنه بحدّة القريحة .

ولم يقتصر علماء العرب على الاعتداد بالطبع والذكاء وحدهما في الناقد ، بل رأوا ضرورياً له أن يضيف إلى ذلك ثقافةً واسعة لا تقف عند شيء بعينه ، بل تتطلب الإلمام بجملة من الثقافات .

وكان الجاحظ يرى أن رُواة الكتّاب وحُذّاق الشعر هم أقدرُ من غيرهم على تذوق الشعر ونقده لتنوع ثقافتهم .

وفي ذلك يقول : «ولم أرَ غاية النحويين الا كلّ شعر فيه إعراب ، ولم أرَ غايةَ رُواة الأشعار الا كلّ شعر فيه غريبٌ أو معنى صعبٌ يحتاج إلى استخراج ، ولم أرَ غايةَ رُواةِ الأخبار الا كلّ شعر فيه الشاهد والمثل .

ورأيتَ عامّتهم ـ فقد طالت مشاهدتي لهم ـ لا يقفون الا على الألفاظ المتخيّرة ، والمعاني المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كلّ كلام له ماءٌ ورونق ، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتْها وأصلحتها من الفساد القديم ، وفتحت للسان بابَ البلاغة ، ودلّتِ الأقلام على مدافن الألفاظ ، وأشارتِ إلى حِسان المعاني . ورأيتُ البَصَر بهذا الجوهر من الكلام في رُواة الكتّاب أعمّ ، وعلى ألسنة حُذّاق الشعر أظهر [1] » .

فمعرفة النحو وحدَه ،أو غريبِ الشعر وحده ،أو المستغلقِ من معانيه وحده أو الشعرِ الذي يتضمن الشاهد أو المثل وحده لا يكفي عند الجاحظ ، وإنما كان عامة الرواة الذين يتمتعون بثقافة منوعة وكذلك حُذّاق الشعر ، هم أهل العلم بالشعر وأحق الناس بتقديره ونقده في رأي الجاحظ .

وإذا كان الأديب المنتج في حاجة قصوى إلى الرواية واللغة ، فالناقد كذلك في حاجة إليهما كي لا يخطىء في معرفة الكلمة التي نطق بها الشعر ، وحينئذ يكون نقده من الناحية اللغوية صحيحاً لا خطأ فيه .

وإلى جانب ذلك يحتاج الناقد إلى معايشة الأدب وكثرة مدارسته لأن ذلك يُعينه على العلم بالأدب وتقدير الشعر . يقول ابن سلام : « إن كثرة المدارسة

---

(١) البيان والتبيين : ج ٤ ص ٢٤

تعين على العلم [١] » .

وقال ابن سلام أيضاً : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم . والصناعاتُ منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان . من ذلك اللؤلؤ والياقوتُ لا يُعرَف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يُبصره [٢] . ومن ذلك الجهبذةُ [٣] بالدينار والدرهم ، لا تُعرَف جودتُها بلون ولا مَسٍّ ولا طِراز [٤] ولا حِسٍّ ولا صفة ، ويعرفها الناقد عند المعاينة ، فيعرف بَهْرَجَها [٥] وزائفَها وسَتُّوقها [٦] ومُفرَّغَها [٧] . ومنه البَصَرُ بغريب النخلِ ، والبَصَرُ بأنواع المتاع وضروبه واختلافِ بلاده ، وتشابهِ لونه ومَسِّه وذَرْعِه ، حتى يضافَ كل صِنف منها إلى البلد الذي خرج منه [٨] » .

فابن سلام الجُمَحِي يريد بهذا الكلام أن الناقد الذي يبغي التمييز بين جيد الأدب ورديئه يحتاج إلى تَمَرُّسٍ بالأدب ومخالطة له حتى يصبح بصيراً بأموره ، مدركاً للفروق بين الجيد والأجود ، وبين القوي والضعيف ، مثلُه في ذلك مثلُ أصحاب الصناعات الأخرى ، فإنهم في حاجة ماسة إلى مخالطة موضوع صناعاتهم ، حتى يصبحوا أهلاً للحكم ، ويصبحَ قولُهم حجةً فيما يحكمون عليه .

فعلماء العرب لا يسمحون لمن لم تتوافر له هذه الصفات أن يُصدر حكماً ، وإن فعلَ فإنه لا يكون لحكمه قيمةٌ عند الناس . قال قائل لِخَلَف الأحمر : « إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنتُه فما أبالي ما قلتَ فيه أنت وأصحابُك ، فقال له : إذا أخذتَ أنت درهماً فاستحسنتَه فقال لك الصرَّاف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانُك له ؟ » [٩] .

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام : ص ٣ (٢) يبصره : يعرفه ويدرك حقيقته .
(٣) الجهبذة هنا : نقد الزيوف والصحاح من الدنانير والدراهم (٤) الطراز هنا : الصوغ
(٥) البهرج : الرديء (٦) سَتوق : يقال درهم سَتوق : أي درهم زيف بهرج لا خير فيه .
(٧) المفرغ : المصَمَّت المصبوب في قالب ليس بمضروب (٨) طبقات الشعراء لابن سلام: ص٣
(٩) طبقات الشعراء : ص ٤

وهكذا كان علماء العرب يرون أن النقد ملكة أو طبع أو استعداد لا بُدّ منه للناقد ، كما لا بُدّ له من حِدّة قريحة أو ذكاء يستطيع به أن يحلل العمل الأدبي ، ومن ثقافة تمُدّ هذا الذكاء بأسباب الحكم ، ومن معايشة للنصوص الأدبية يستطيع بعدها أن يضع كل نص في مكانه من مراتب الجودة والإبداع . وليس من فَرْقٍ في ذلك بين القُدامَى والمحدَثين من النقاد إلا أن المحدثين ربما كانوا في الدعوة إلى توسيع ثقافة الناقد وتنوعها أكثر إلحاحاً .

والحق أن الناقد الحقّ يجب أن يكون ذهنه يقِظاً مَرِناً ، وأن يكون حادّ النظرة ، سريع الاستجابة لكل التأثيرات ، قويّ الفهم للأساسيات .

وفوق ذلك يجب أن يكون قادراً على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة ، وأن يكون متجرداً تماماً عن كل ميل من أي نوع : ميل الأذواق الفردية ، وميل الثقافة ، وميل العقيدة والطائفية والحزب والطبقة والأمة .

ومن اللازم أن يكون لناقد الأدب تثقيفٌ خاص ، ويُقصَد بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معاً . فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتعطيه سعة النظرة ولتكون أساساً صالحاً لحكمه .

وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلةً لأن يُنتفَع بها ، وإنّ مقدار صلاحيته كمفسِّر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه . فإذا فقد الناقد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن مقبولة وموحية فإنها تكون قليلة القيمة .

هذه هي أهم صفات الناقد الحق ، ولكن ما أقل النقاد الذين تتوافر فيهم كل هذه الصفات ، أو الذين توافرت فيهم والتزموا بها في نقدهم . نقول ذلك لأننا نرى « وليم هازلت » أحدَ نقادِ الإنجليز في القرن التاسع عشر يتحدث عن بعض عيوب النقاد في عصره .

يقول هازلت : « والنّاقد في عصرنا لا يفعل شيئاً إذا لم يزق أكثر التعابير

وضوحاً إلى ألف معنى. وغرضُه ليس في الحقيقة مراعاةَ العدل مع المنقود الذي لا يعامله باحترام ، وإنما الغرض الأول عنده أن يُثني على نفسه وأن يُبيِّنَ مقدارَ معرفته بكل أصول النقد وموضوعاته .

وإذا عاد في النهاية إلى موضوع النقد ، فإنه لا يفعل ذلك إلاّ بعد أن يكون قد استنفد ذخيرتَه من المعرفة في الحديث عن نفسه أولاً وقبل أن يعرض بالنقد لمن يريد أن يتكلم عنه والذي يأتي عنده في الدرجة الثانية بعد نفسه !

وكثيرٌ من النقاد لا يَروْن في الأعمال الأدبية التي ينقدونها إلاّ كل جمال وكمال ، وكثير غيرهم لا يرون فيما ينقدون إلاّ كلّ قبح ونقص .. ! ومنهم من يلتقط « لفظة » في جملة أو « جملة » في كتاب ثم يخبرك بأن المنقود قد أخطأ استعمالها [1] .

وظيفة النقد وغايته :

إن الكلام عن مناهج النقد الأدبي يقتضي أولاً تحديدَ وظيفةَ النقد الأدبي وغايتَه . وكل تحديد أو تعريف في هذا المجال لا يُفترَض فيه أن يكون جامعاً مانعاً كما هو الشأن بالنسبة للقواعد العلمية البحتة ، لأن التحديد الجامع المانع أمر مناف لطبيعة الأدب المرنة .

والغرض من تحديد وظيفةِ النقد وغايتهِ هو تحديدُ الدور الذي يقوم به النقد وتحديدُ الهدف الذي يرمي إليه في توضيح الاتجاهات الأدبية وإبرازِ السّمات التي تميز بعض هذه الاتجاهات من بعض على قدر الإمكان . وهذه يمكن تلخيصها فيما يلي :

(١) تقدير العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيانُ قيمته « الموضوعية » قدرَ

---

(١) W. Hazlitt : Table - Talk p. 214 - 226

المستطاع ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الأدبي هي أساس « الموضوعية » .

نقول ذلك لأنه ليس من السهل على الناقد أثناء نقده لأي عمل أدبي أن يتجرد من ذوقه الخاص وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . فكل هذه العوامل من شأنها أن تجعل عمليةَ نقدِ أي عمل أدبي قضيةَ تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذ هو ما يسمونه « الذاتية » في النقد .

ولكنْ في استطاعة الناقد ضمن هذه الحدود أن يتخذ من « ذاتيته » هذه أساساً لحُكْم « موضوعي » ، وذلك بأن يلاحظ طبيعةَ العمل الأدبي الذي يَعرِض له بالنقدِ ، وطرائقَ تناوله والسيرِ فيه ، وقيَمه الشعوريةَ والتعبيرية ، والأدواتِ المتاحةَ له .

فكل هذه الوسائل كفيلةٌ بأن تنبهه إلى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، وإلى ضرورة إشراك الآخرين معه في الأسباب التي يبنى عليها حكمَه . وبذلك يخرج من دائرة «ذاتيته» القائمة على الشعور المبهم إلى دائرة «الموضوعية» العامة المعتمدة على عناصر كامنة في العمل الأدبي .

(٢) تعيينُ مكان العمل الأدبي في مجاله الخاص ، أي في عالم الأدب الذي ينتمي إليه. فتقديرُ العملِ الأدبي من الناحية الفنية يقتضي أن يعرف الناقد مكانه من الأدب ، وأن يحدد مقدار ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته بصفة خاصة ، وفي عالم الأدب كله بصفة عامة .

كذلك يتطلب العمل الأدبي من الناقد أن يتبيَّن : أهو نموذج جديد أم تكرارٌ لنماذجَ سابقة مع شيء من التجديد ؟ ثم أما فيه من جديد يؤهله للبقاء أم هو فضلةٌ لا تضيف إلى التراث الأدبيّ أي شيء؟ فهذه القيمةُ الفنية ونظائرها تضاف إلى قيمة العمل الأدبي في ذاته ، كما تضاف إلى صاحب العمل عند الحكم

على قيمته الكاملة .

(٣) تحديدُ مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة التي ظهر فيها ومدى تأثيره فيها. وهذا جانب من جوانب التقدير الكامل للعمل الأدبي من الناحيـــة الفنية والناحية التاريخية أيضاً .

وإذا كان الأدبُ ابنَ بيئته ، فإنه يكون من المهم عند التقدير أن يعرف الناقدُ ماذا أخذ العملُ الأدبي من بيئته وماذا أعطى لها ، إذْ على معرفة ذلك يتحدد مدى ما فيه من إبداع ومن استجابة للبيئة .

وتحديدُ مدى تأثر العمل الأدبي ببيئته أمرٌ مستطاع إذا توافرت المعلومات والدراسات للظروف والأوضاع التي سبقتْ وأحاطت عملاً أدبياً معيناً .

هذا عن مدى تأثر العمل الأدبي بالبيئة ، أما عن مدى تأثيره فيهـــا فمن السهل معرفته إذا كان هذا العمل الأدبي قديماً مضى عليه من الزمن مـــا يكفي للحكم عليه .

أما بالقياس إلى الأعمال الأدبية المعاصرة فتحديدُ تأثيراتهـــا في بيئتها أمر متروك للمستقبل . وكل ما يمكن أن يعمله الناقد هنا هو أن يُقدّرَ العملَ الأدبي المعاصر من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية الجديد الذي أضافـــه إلى التراث الأدبي ، ومن ناحية البيئة . وهذا كـــله سيكون جزءاً من الحكم التاريخيّ فيما بعـــد .

(٤) التعرفُ إلى سِمات صاحب العمل الأدبي من خلال أعماله ، وإلى خصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشفُ العوامل النفسية التي تضافرتْ على إنتـــاج أعماله الأدبية ووجّهتها وجهة معينة خاصة .

فإذا عرفنا وظيفة النقد وغايته في هذه الحدود التقريبية ، أمكن أن نعيّن

مناهج النقد التي تكفل تحقيق غايته .

ولكنْ قبل الكلام عن مناهج النقد الأدبي تجدر الإشارة إلى أن الحدود الفاصلة بين هذه المناهج وطرائقها أمرٌ غير مستطاع ، وأن المناهج مجتمعةً هي التي تكفل للناقد صحة الحكم على الأعمال الأدبية وتقديرَها تقديراً كاملاً .

وإيثار منهج على منهج لا يكون الا ً في الموضوع الذي يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر . وهذا يعني أنه لا محل للمفاضلة المطلقة الحاسمة بين هذه المناهج . . .



الفصل التاسع

مناهج النقد الأدبي

(١) المنهج الفني :

هذا المنهج هو أخص مناهج النقد الأدبي وأولاها بمن يريد فهمَ طبيعةِ الأدب وبيانَ عناصره وأسبابَ جودتِه وقوته .

فالناقد في المنهج الفني يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية ، ويتصل به اتصالاً مباشراً لمعرفة خصائِصه الفنية وقيمتهِ الذاتيـــة بصرف النظر عن صاحبه وعصره .

فهو ينظر أولاً في نوع العمل الأدبي أيّـاً كان : قصيدةً أو قصة أو رسالة أو مقالة أو ترجمة حياة إلى غير ذلك من أنواع الأدب ، ثم يسأل نفسه : ما قيمة هذا أو ذاك باعتباره عملاً أدبياً ؟ وما سِرُّ قوته وجماله ؟ وما الذي خلع عليه صفة البقاء والدوام ؟

ثم هو ينظر ثانياً في قِيَمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقِها على الأصول الفنية لنوع الأدب الذي ينتمي إليها عملُه . وقد يحاول الناقد تلخيص خصائص الأديب الفنية ، أي التعبيرية والشعورية من خلال آثاره وأعماله الأدبية .

والواقع أن هناك من الأعمال الأدبية ما يَثبت أمام التاريخ والنقد الأدبي ، ويُجيب عن مثل الأسئلة السابقة ، دون حاجة للرجوع إلى بيئة الأديب أو سيرته . والسببُ في ذلك أن الأعمال الخالدة تنبع من القَدْرِ الإنساني المشترك ، أو أنها تقوم على عناصر عامة لا ترتبط بزمان أو مكان أو قائل معين.

ومن هذا القبيل في الأدب العربي كثير من آراء المعريّ وحِكَم المتنبي التي تعبّر عن طبائع الإنسان وغرائزه الخالدة والتي هي قَدْر مشترك بين النفوس الإنسانية جمعاء في كل زمان ومكان .

واتّباعُ المنهج الفني يتطلب في الناقد خصائص معينة ، كما يتطلب ألواناً من الدراسات الفنية واللغوية . وبيان ذلك أن هذا المنهج يقوم أولاً على التأثر ، ولن يكون هذا التأثر مأمونَ العاقبة الا إذا سبقه ذوق فني سليم ، يعتمد على الموهبة الفنية الفطرية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الإحاطة الواسعة بالمأثور من الأدب والنقد .

كذلك يقوم المنهج الفني على القواعد الفنية الموضوعية التي تتمثل في القِيَم الشعورية والتعبيرية . وهذه تتطلب من الناقد الا يضيقَ نفساً بتجارب الآخرين الشعورية ، إذا لم تكن من جنس تجاربه الشعورية ، وإنما عليه أن يتقبّلها ويتفحّصها ، ما دام الناسُ لا يمرون في تجارب شعورية واحدة .

ولا بُدّ له أيضاً من خبرة لغوية وفنية ، ومن قدرة خاصة على التطبيق ، تطبيقِ النصوص على القواعد النظرية ، فكثيرون يعرفون القواعد الفنية المقررة ثم يخطئهم التوفيقُ في تطبيقها على النصوص .

وقبل هذا وبعد هذا لا بد من المرونة على تقبل الأنماط الجديدة غيرِ المسبوقة ، والتي قد تؤدي إلى تعديلٍ في قواعد النقد الفنية المقررة أو الإضافة إليها .

ولعل هذه المرونةَ هي ما كانت تنقص كثيرين من نقّاد العرب القدامى

فتقفَ بهم عند المأثور من أنماط الشعور والتعبير ، فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول وما شذّ عنها فهو رديء مرفوض .

والمستقرىءُ لتاريخ النقد الأدبي عند العرب يرى أمثلة كثيرة على ذلك . فالمولّدون من الشعراء عندما أخذوا في شيء من التجديد في طرائق التعبير وأساليبه وجدوا من علماء الشعر في عصرهم مَن يتعصب ضدهم ويرفض روايةَ أشعارهم .

وعندما نهج المحدَثون نَهْجاً يخالف نَهْجَ القدماء والمولّدين ثار عليهم النقادُ لا على أساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين القدماء والمولدين .

فأبو تمام عندهم مُستهجنٌ لأنه خرج على « عمود الشعر » ، والبحتري مُستحسَنٌ لأنه التزم « بعمود الشعر » [1] ولم يفارقه . ومع أن الحق في هذه القضية في جانب أنصار البحتري ، فإنهم لم يصيبوا في تعليلهم الذي بنَوْه على أساس المحافظة على تقاليد القصيدة العربية المتوارثة . وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته .

ومن الناحية التاريخية فالمنهج الفني هو أول ما عرفه النقدُ العربي ، وقد عرفه ساذجاً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات محدودة ، ولكنها بالقياس الى أوليات الأدب والنقد كانت خطوات لها شأنُها وقيمتُها .

فالنقدُ عند العرب بدأ تأثرياً يقف عند حد التذوق الفطريّ ولا يتجاوزه إلى التعليل . كان الواحدُ منهم إذا ما استساغ بذوقه الفطريّ قصيدةً أو جزءاً من قصيدة أو بيتاً أو حتى نصف بيت منها ، فما أسرع ما يتأثر وينفعل ويندفع إلى التعميم في الحكم ، فيجعل من الشاعر « أشعرَ العرب » أو « أشعر

---

(١) يقصد نقاد العرب « بعمود الشعر » تقاليدَ المتوارثة ، والمبادىء التي سبق بها الشعراء الأولون ، واقتفاها مَن جاء بعدهم حتى صارت سُنّة متبعة ، وعرفاً متوارثاً

الناس » . وقد كثر هذا الاتجاه في المراحل الأولى للنقد العربي حتى علّق عليه بعضُهم بقوله : « الناسُ أشعرُ الناس ! » .

وقد غلب هذا الاتجاهُ على النقد الادبي في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام. فأغلبُ أحكام النقد في هذين العصرين كانت أحكاماً غير معلّلة، فالناقدُ وقتذاك لم يكن مطالَباً بأن يَشفع حُكْمَه بأسبابه أو حيثياته ، حَسْبُه أن يكون مشهوداً له بالذوق والبَصَر بالشعر ، وحَسْبُه أن يتذوقَ ويتأثرَ فيحكمَ ، فيُقبَلَ منه الحكم على أنه قضية مُسَلَّمٌ بها .

ولعل عمرَ بنَ الخطاب هو أولُ من اتجه بأحكام النقد الى التعليل ، وذلك عندما حكم لزهير بن أبي سلمى بأنه « شاعر الشعراء » . فقد سأله ابن عباس : بمَ صار كذلك ؟ فقال عمر : لأنه لا يتتّبع حوشيَّ الكلام ، ولا يعاظل في المنطق ، ولا يقول إلاّ ما يعرف ، ولا يمدح الرجل إلاّ بما يكون فيه [1] .

وهكذا بدأ النقد العربي يتجاوز المرحلةَ التأثرية إلى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع أصولاً وقواعد للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني.

فابنُ سلام الجمحي وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على تفضيل امرىء القيس والنابغة والأعشى وزهير من الجاهليين وجعلوهم طبقة ، وعلى تفضيل الفرزدق وجرير والأخطل من الإسلاميين وجعلوهم طبقة ، فجعل ذلك أساس كتابه « طبقات الشعراء » وصنّف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشراً .

ومع أنه تطرّق في كتابه الى شيء من المنهج التاريخي ، فإن عمله لا يَبعُد كثيراً عن حدود المنهج الفني في أبسط صوره . وقد استعرض فيه صور النقد في الجاهلية وصدر الإسلام، وهي تتعلق بنقد ألفاظ مفردة أو عيوب عروضية

---

(١) الأغاني : ج ١٠ ص ٢٩٠ طبعة دار الكتب .

كالإقواء [١] الذي أخذه على النابغة .

وعلى العموم إنه لم يتجاوز النقد الجزئي إلى الحكم العام الشامل على القصيدة، كما أنه لم يكن يتعرض للقيم الشعورية فيها .

وإذا ما جاوزنا ابن سلام فإننا نلتقي بابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » الذي حاول فيه أن يضع قواعد لنقد الشعر الذي قسّمه أربعة أقسام ، وفي ذلك يقول :

« تدبّرتُ الشعرَ فوجدتُه أربعةَ أضرب : ضربٌ منه حَسُنَ لفظُه وجادَ معناه ، وضربٌ منه حسُنَ لفظُه وحلا فإذا أنت فتّشتَه لم تجد هناك فائدةً في المعنى ، وضربٌ منه جادَ معناه وقَصُرَتْ ألفاظُه ، وضربٌ منه تأخرَ معناه وتأخرَ لفظُه » [٢] .

وقد مثّل لكل ضرب بعدة أمثلة منها ما نتفق معه فيه ، ومنها ما لا نُقِرُّه عليه . كذلك علّق على ما استحسنَ أو استقبحَ من هذه الأمثلة بعبارات بعيدة عن التعليل ، كقوله : « هذا أبرعُ بيت قالته العرب » أو « هذا شعر بَيِّنُ التكلف رديءُ الصنعة » .

ولعل الجديد عنده أنه حاول أن ينظر الى القيم الشعورية والتعبيرية ، وأن يجعل لها شأناً في النقد ، على ما فيها من سذاجة وخطأ .

وقد تلتْ محاولةَ ابنِ قتيبة محاولةُ قدامةَ بنِ جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » وهي محاولة في اتجاه جديد ، اتجاهٍ فلسفي منطقي علمي ، وهي محاولةٌ فاشلة لهذا السبب .

فقد حاول قدامةُ أن يُطبّق على الشعر الأقيسةَ العقلية الجافة . بدأ

---

(١) الإقواء في قوافي الشعر : هو اختلاف المَجرَى الذي هو حركة الرَّوِيّ المطلق .

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٦٤ — ٦٩

بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفّى يدل على معنى » ثم ثنّى بشرحه على طريقة المناطقة. بعد ذلك انتقل الى تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسَبِ الحدودِ الأربعة لهذا التعريفِ ، وهي : القول ، والوزن ، والقافية ، والمعنى . وقد نشأ له من ذلك ثمانية أضرب ، أربعة بسيطة مفردة هي : اللفظ والوزن والقوافي والمعنى ، مع التوسع في حد « المعنى » ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « المعنى مع الوزن » و « القافية مع سائر معنى البيت » .

ثم قرر أن جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض ، وفسّر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي يُمدَح بها الرجال ، وهي « الشجاعة والعقل والعدل والعفة » أو مشتقاتُها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً . والهجاء يكون على عكس المدح ، والرثاء مدح مع « كان » . .

وعلى هذا النحو وبهذا الاتجاه الجديد خرج قدامةُ من مجال الفن الى مجال المباحث الفلسفية الخلقيــــة ، دون أن يُدرك أنّ هذه القواعدَ قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شعراً ، لأن الشعر عمــلٌ فنيٌّ قبلَ كلّ شيء لا يُحدّدُه موضوعُه ، ولكن يُحدّدُه أسلوبُه ونوعُ التأثر بموضوعه .

وهكذا لم تخطُ محاولةُ قدامةَ بالنقد الفني أيّ خُطوة الى الأمام ، بل أغفلتْ المنهجَ الفنيّ وغيرَه من المناهج الأدبية .

ولكنّ المنهجَ الفنيّ عــاد إلى النمو بعد قدامةَ على يد كلٍّ من الآمدي في كتابة « الموازنة بين أبي تمام والبحتري » ، وأبي الحسن الجرجاني في كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » .

فكلا الناقدَين راعى في منهجه النقدي القيَمَ التعبيريةَ والمعنويةَ على نحو شملَ ما كان لدى المتقدمين عليه في هذا الباب وزاد عليه. وكلاهما تناول الألفاظ من حيث محاسنُها وعيوبُها ، وتناول المعانيَ من حيثُ ما يُستجادُ منها وما يُستكرَه ، وتطرّق إلى بعض المباحث الداخلة في حدود « المنهج التاريخي » من

مثل السرقات الشعرية ، والسابق في المعاني واللاحق ، ولكنهما لم يتوسعا في التعليل عند الكلام على مواضع الاستحسان والاستقباح .

ولقد أقام كلاهما منهجَه في الموازنة بين الشعراء على أسُسٍ بلاغية، ولكنهما في ذلك لم يتجاوزا الموازنةَ الجزئية الى الموازنة الكلية أو الأحكامِ الشاملةِ إلاّ قليلاً . فأغلبُ الموازنات عندهما تقوم على موازنة بيت ببيت ، أو لفظ بلفظ ، أو معنى بمعنى ، أو تشبيه بتشبيه ، أو مقابلة بمقابلة ،إلى غير ذلك من الأساليب البيانية .

*

وكان اعتمادهما في ذلك كلّه على الذوق الذي ليس مُصيباً دائماً ، وعلى ما استحسنه أو استهجنه الأوائلُ من المعاني وأساليب التعبير . ولكن مهما يكن من أمر محاولتهما فإنهما كانت خطوةً إلى الامام على طريق « المنهج الفني » في النقد العربي .

هذا والمتصفح لكل من « الموازنة » و « الوساطة » لا يسعه إلاّ أن يشهد بأن أبا الحسن الجرجاني كان أسلم ذوقاً من الآمدي وأجمل تعبيراً وأكثر اعتدالاً وموضوعية في أحكامه النقدية .

ثم نلتقي بعد ذلك بالإمام عبد القاهر الجرجاني مؤسسِ البلاغة العربية والذي يُعَدُّ فذّاً بين النقاد والبلاغيين ، وإن كان أسلوبُه أقلّ سلاسةً وصفاءً مِن أسلوب أستاذه أبي الحسن الجرجاني .

نشأ عبدُ القاهر في القرن الخامس ، وهو قرن بدأ الضعف يدبُّ فيه الى اللغة ، وهي لا تزال في عنفوان شبابها ، وأوج نهضتها وازدهارها . وكان أولُ عرَض مرَضيٍ بدا عليها هو الوقوف عند ظواهر قوانين النحو ومدلولِ الألفاظ المفردة والجمل المركبة ، والانصرافِ عن معاني ومغازي التراكيب ، وعدمِ الحفاوة بتصريف مناحي القول وصوره المختلفة .

ولعل هذا هو ما أشفق منه عبدُ القاهر على أساليب اللغة ، وحفزه على تأليف كتابيه : « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » اللذين أودعهما قواعد البيان والمعاني ، ودوّن فيهما أصول البلاغة العربية صيانةً لها .

وكتاب « دلائل الإعجاز » هو في الأصل محاولةٌ من عبد القاهر أراد بها أن يُثبت « إعجاز القرآن » كما يُفهَم من عنوان الكتاب ، وهو أمرٌ قد شغل بالَ العلماء منذ العصور الأولى في التأليف والتدوين .

ولكي يصلَ عبدُ القاهر إلى إعجاز القرآن كما يتصوره ، بدأ بحثه في « دلائل الإعجاز » بنقض نظريتين قديمتين : نظرية القائلين بأن بلاغة الكلام في « اللفظ » ونظرية القائلين بأن بلاغته في « المعنى » .

ثم نراه ينتهي من هذا البحث إلى نظريته الخاصة المعروفة بـ « نظرية النظم » القائلة بأن بلاغة الكلام ليست في اللفظ وحدَهُ ولا في المعنى وحدَهُ ، وإنما هي في اللفظ والمعنى معاً ، أو إنما هي في نظم الكلام أي الأسلوب .

وبعبارة أخرى إن ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي ترتيبَ الألفاظ في العبارة ، وإن اللفظَ لا مزيةَ له في ذاته وإنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم ، وإن الجمال الفني رهينٌ بحُسن النَّسَق أو حُسْن النظم . وعلى هذا فلا اللفظُ منفرداً موضوعُ حكم أدبي ، ولا المعنى قبل أنَ يُعبَّر عنه في لفظ ، وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضعَ استحسان أو استهجان .

ثم يستدل عبد القاهر على نظريته في النظم بشواهد من القرآن الكريم والشعر يُفصِّل القولَ فيها تفصيلاً لا يدع أي مجال للشك في نظريته هذه .

ومن هذه الشواهد قوله : « ومن أعجب ذلك لفظة « الشيء » فإنك تراها مقبولةً حسنةً في موضع وضعيفةً مستكرهةً في موضع . وإن أردتَ أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي :

ومن مالىءٍ عينيه من « شيء » غيره   إذا راح نحو الجمرة البيضُ كالدُّمى

والى قول أبي حَيَّة :

إذا ما تقاضى المرءَ يومٌ وليلةٌ   تقاضاه « شيءٌ » لا يملُّ التقاضيا

فإنك تعرف حسنَها ومكانَها من القبول . ثم انظر إلى بيت المتنبي :

لو الفلكُ الدَّوَّارُ أبغضتَ سعيَه   لعوَّقه « شيءٌ » عن الدوَرانِ

فإنك تراها تَقِلُ وتضؤُل بحسَب نُبلِها وحُسْنِها فيما تقدم .

وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كَلِماً بأعيانها ثم ترى هذا قد فرَع السِّماك وترى ذاك قد لَصِقَ بالحضيض . فلو كانت الكلمةُ إذا حَسُنَتْ حَسُنَتْ من حيث هي لفظٌ ، وإذا استحقَّتِ المزيةَ والشرفَ استحقَّتْ ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السببُ في ذلك حالَها مع اخواتِها المجاورةِ لها في النظم لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تَحسُنَ أو لا تحسُنَ أبداً »[1] .

فعبدُ القاهر كما نرى قد حاول أن يضع قواعدَ فنيةً للبلاغة والجمال الفني في كتابه « دلائل الإعجاز » ، كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه « أسرار البلاغة » . حقاً لقــد تأثر في منهجه بالفلسفة الإغريقية وبالمنطق ، ولكنْ على مَنْحىً مخالف لمَنْحَى قدامة ، فقد كان له من ذوقه الأدبي خيرُ عاصم ، ولهذا بقي في دائرة المنهج الفني في « دلائل الإعجاز » ، ودخل بكتاب « أسرار البلاغة » في المنهج النفسي ، فقد اتجه فيه إلى إقامة البلاغة على أسس نفسية ، مع عدم خلوّه من آثار المنهج الفني .

---

(١) دلائل الإعجاز :ص ٣٤ – ٣٥

*

ثم نلتقي بمؤلِّف آخر عاصر عبدَ القاهر الجرجاني وهو ابنُ رشيق القيرواني صاحبُ كتاب « العمدة » الذي جمع فيه بين مباحث البلاغة ومباحث النقد الأدبي مع أشياء في تاريخ الأدب .

والكتاب كما يقول ابنُ رشيق في مقدمته جمعٌ لأحسن ما قاله كل واحد من المتقدمين عن الشعر في كتابه . وغرضُه من ذلك أن يكون كتابُه « العمدةَ في محاسن الشعر وآدابه » .

وقد حاول فيه أن ينفرد برأي مستقل في قضية اللفظ والمعنى التي شغلت مَن سبقوه وعاصروه من علماء الشعر . ولكنه لم يصل في ذلك الى ما وصل إليه عبدُ القاهر من الدقـــة الكاملة في تصوير صلة اللفظ بالمعنى ، بل نراه يلجأ إلى العبارات المجازية ، كقوله : « اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطُه بـــه كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته ... الخ » .

ولكننا مع هذا نراه يأتي بجديد في النقد الفني عندما يعرض لتحديد مفهوم كل من « المطبوع والمصنوع » و « الاختراع والتوليد في الشعر » .

فهو يُرجع الشعر إلى أقسام : « المطبوع » وهو في الأصل الذي وُضِع أولاً وعليه المدارُ ، وهو الذي ينبعث عفوَ الخاطر بلا كُلْفة ولا صَنعة . و« المصنوع » ويجعل له أقساماً : مـــا وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تعَمُّل كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفواً في أشعار بعض المتقدمين . وما وقع فيـــه « التصنيعُ » عن قصد ولكن بلا تكلف مُفسد . وما وقع فيه « التصنيعُ » بتكلف شديد [(١)] .

كذلك عرض « للمخترَع » من الشعر . وهو عنده : ما لم يُسبَق إليه قائلُه ،

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٠٨

ولا عمِل أحد من الشعراء قبلَه نظيرَه أو ما يَقرُب منه . وهو يقرر أن أولَ الناس اختراعاً للشعراء أمرؤ القيس ، وأن له في شعره اختراعاتٍ كثيرةً أورد نماذج منها . ومن الشعراء المخترعين عنده طرَفةُ بن العبد .

ثم يستطرد فيقول : « وما زالت الشعراء تخترع إلى عصرنا هذا وتولد، غير أن ذلك قليل في الوقت » . ويدفعه ذكر « التوليد » إلى تعريفه بقوله : والتوليدُ أن يَستخرج الشاعرُ معنى شاعر تقدمه أو يَزيد فيه زيادة ، فلذلك يُسمّى التوليدَ ، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره . ولا يقال له أيضاً « سرقه » إذ كان ليس آخذاً على وجهه [1] .

وكذلك نراه يفرق بين « الاختراع » و « الإبداع » . ومعناهما وإن كان واحداً في العربية الا ّ أن « الاختراع » عنده : هو خلقُ المعاني ــ التي لم يُسبقَ إليها ، والإتيانُ بما لم يكن منها قطُّ . أما « الإبداع » : فهو إتيانُ الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذي تجري العادةُ بمثله ، ثم لزِمَتْه هذه التسميةُ حتى قِيلَ له بديع وإن كثر وتكرر ، فصار « الاختراعُ » للمعنى ، و « الإبداعُ » للفظ . فإذا تمّ للشاعر أن يأتيَ بمعنى مختَرَع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد ، وحاز قصب السبق [2] .

من كل ما تقدم نرى أن المنهج الفني على وجه الإجمال كان المنهج الغالبَ في النقد الأدبي . وقد عرضنا هنا بإيجاز لأهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم ، وهو عرض يرسم لنا بقدر الإمكان صورةً لتدرج هذا المنهج وللميادين التي تحرك فيها .

وقد جمد النقد الأدبي بعد عبد القاهر الجرجاني وظلت هذه حالته حتى العصر الحديث ، فأخذ ينتعش ويحيا من جديد ، وأخذت الكتب والبحوث

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٢

(٢) نفس المرجع : ج ١ ص ٢٣٢—٢٣٦

النقدية تتوالى وتطرق كثيراً من ميادين النقد في محيط أوسع وأشمل من البحوث القديمة ...

*

(٢) المنهج التاريخي :

يستطيع الناقد الذي يسير في نقده على « المنهج الفني » أن يتصدّى لأي « عمل أدبي » ويحكمَ عليه حكماً معتمداً على أساسين : أحدهما تأثرُه الذاتي بالعمل الأدبي المنبعثِ من ذوق الناقد الخاص وتجاربه الشخصية والفنية. والثاني نظرتهُ الموضوعيةُ على قدر الإمكان إلى القِيَم الشعورية والتعبيرية الكامنة في العمل الأدبي .

كذلك يستطيع أن يتصدّى لصاحب العمل الأدبي ذاتِه فيحكمَ على خصائصه الفنية من شعورية وتعبيرية كما تبدو من خلال آثاره وأعماله الأدبية .

فإذا حاول الناقد أن يتجاوز عملية التقدير الفنية للعمل الأدبي وصاحبه ، كالبحث في مدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالبيئة وتأثيره فيها ، أو كالبحث في الأطوار التي مرّ بها فنٌّ من الفنون الأدبية ، أو كمعرفة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو صاحبه ، للموازنة بينها أو للاستدلال منها على التفكير السائد في عصر من العصور مثلاً ، فإنه يجد أن « المنهج الفني » لا يسعفه في مثل هذه القضايا ، وأن عليه من أجلها أن يلجأ إلى منهج آخر هو « المنهج التاريخي » .

و « المنهج التاريخي » هو الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخواصه . وهذا المنهج لا يستقلُّ بنفسه ، فلا بدّ فيه من قسط من « المنهج الفني » ، لأن التذوقَ والحكمَ ودراسةَ الخصائص الفنية ضروريةٌ في كل مرحلة من مراحل المنهج التاريخي.

فإذا شئنا أن ندرس الأطوار التاريخية التي مرّ بها فنٌّ من الشعر العربي ،

كشعر الطبيعة أو الغزل أو المدح أو الفخر مثلاً ، فإننا سنتتبع هذا الفن منذ نشأته .

سنجمع أولاً أقصى ما نستطيع جمعه من نصوص هذا الفن ثم نرتبها ترتيباً زمنياً أو تاريخياً مع نسبتها إلى قائليها ، وسنجمع ثانياً ما نستطيع جمعه من آراء النقاد على اختلاف عصورهم في هذا الفن من الأدب . وأخيراً سندرس جميع الظروف والملابسات التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها أو تأثرت بها .

وفي كل مرحلة من المراحل لا بد أن نتذوق النصوص التي جمعناها وننظر في خصائصها الشعورية والتعبيرية ، وهذا أمر داخل في حدود المنهج الفني .

ولا بد لنا أن نتذوق ما صدر عن النقاد من آراء متصلة بهذا الفن حتى تكون لنا القدرة على الموازنة بينها وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص. وهذا أمر داخل أيضاً في صميم المنهج الفني .

ثم إن رأى الناقد الخاص في هذه النصوص لقيمته في سجل النقد المتصل بهذا الفن . والموازنة بين الظروف المحيطة بناقد هذا الفن والتي تؤثر في حكمه وتكيّفه ، وبين الظروف التي أحاطت بسواه من النقاد وأثرت في حكمهم وكيّفته ، في حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفني يجانب الحكم التاريخي .

وإذا اتخذنا من الأدب الأموي مثالاً آخر فإننا نرى أن شعراء الخوارج والشيعة وبني أمية قد تركوا في أشعارهم سجلاً للحياة السياسية في هذا العصر بكل تياراتها وصراعاتها المختلفة . وعلى هذا فالناقد للشعر السياسي الأموي نقداً تاريخياً يستطيع عن طريق أحداث هذا العصر السياسية أن يتعرف بواعث هذا الشعر وطابعه وخصائصه الفنية . وذلك لأن الأدب لا بد متأثر بالحوادث التاريخية مؤثر فيها، سواء أكان اتصاله بها مباشراً أو غير مباشر.

وهذه الصلة أياً كانت نافعة في الدراسات الأدبية من وجوه شتى . من ذلك أن معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أمة لازمة لفهم أدبها وتفسيره وتعليل كثير من موضاعاته وأطواره والاتجاهات العامة التي يجري فيها الأدب ويسلكها الأدباء .

كذلك يفسّر لنا التاريخ الكتب التي تؤلف في عصر ما وفي ظل أحداثه السياسية وأوضاعه الدينية والخلقية والاقتصادية ، لأن هذه الكتب بموضوعاتها وأساليبها ووجهات نظر أصحابها لاتكون إلا انعكاساً وثمرة لأحوال البيئة التي تحوطها .

ونحن معرّضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الأدباء والشعراء وأفكارهم وأخيلتهم وطرائق تعبيرهم ، ما لم نلاحظ وضعهم في عصورهم وصلتهم بها ، وما لم نُلِمّ بالمعارف والمذاهب والمقاييس النقدية والخلقية التي كانت سائدة في تلك العصور ، والتي كان الأديب أو الشاعر يجاريها أو يعارضها . فآثاره الأدبية خاضعة لكل ذلك على نحوٍ إيجابي أو سلبي .

ثم إن للحياة السياسية والاجتماعية بأوضاعها المتجددة والمتغيرة سلطاناً على الفنون الأدبية ، فكثيراً ما تعين هذه الاوضاع فناً على الظهور وآخر على الاختفاء ، أو تدفع بفن إلى النمو والذيوع وبغيره إلى الذبول والانكماش .

*

من كل ما تقدم نرى أن « المنهج التاريخي » في النقد يعتمد في بعض جوانبه على « المنهج الفني » ، ولكنْ ينبغي على مَن يعتمد « المنهج التاريخي » في نقده الا يتدخلَ فيه بأحكامه الفنية إلا عند الضرورة .

فالحكم الفني للناقد على نص أدبي أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجّلها التاريخ ، فيجب عند النقد التاريخي أن يضعه الناقد

بجانب الأحكام الأخرى ، والا يعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من الأحكام .

وعلى الناقد أن يكون موضوعياً محايداً عند النظر في علل الأحكام السابقة وظروفها ، لأن من هذه الأحكام ما يكون قد شابته ظروف وأثرت فيه ملابسات .

ومن أجل هذا كان عليه قبل أن يعطي هذه الأحكام قيمتها في نقده أن يتحرى ظروفها وملابساتها من واقع التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها ، وأن يتحرى كذلك الظروف والملابسات الخاصة التي أحاطت بقائليها ، ونوع العلاقات المختلفة التي كانت تجمع بين أصحابها وأصحاب الأعمال الأدبية التي أصدروا أحكامهم عليها .

وتجدر الإشارة إلى أن « للمنهج التاريخي » عيوبه ، ومن أبرزها استخدام الاستقراء الناقص ، وإصدار الأحكام القاطعة ، واللجوء إلى التعميمات .

فاستخدام الاستقراء الناقص من قبل الناقد يؤدي به دائماً إلى الخطأ في الحكم ، فأكبر الحوادث والظواهر ليست دائماً أكثر دلالة من الحوادث والظواهر الصغيرة . وما يراه الناقد أكثر دلالة في العمل الأدبي قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان منجذباً إليه بمحض الإعجاب أو الزراية .

ولهذا كان من الأسلم للناقد أن يجمع أقصى ما يمكن جمعه من كل ما يتصل بالعمل الأدبي وأن يتحراه ويفحصه بكل موضوعية ثم يصدر حكمه في النهاية طبقاً لنتائج فحصه وتحريه .

وإذا كان الناقد في « المنهج التاريخي » يواجه في الغالب قضايا تاريخية قديمة ليس لديه جميع وثائقها ، فإنه يكون من الخطأ تبعاً لذلك أن يصدر أحكاماً قاطعة . وعلى هذا فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجد كشفه

من الوثائق التاريخية في مثل هذه الأحوال يكون أسلمَ من القطع والجزم .

*

هذا عن سمات « المنهج التاريخي » وحدوده وأبرز عثراته ، ولكن ماذا عن دوره في النقد العربي ..؟

ففي النقد العربي عاصر « المنهج التاريخي » « المنهج الفني» في نشأته وكثيراً ما تداخل كلاهما بالآخر . لقد كان النقدُ في العصر الجاهلي وصدر الإسلام يقوم أكثرَ ما يقوم على التأثر والذوق الفطري ، ومع ذلك فقد لاحظ بعضُ نقاد هذين العصرين ما يُوجد من تشابه بين شاعرين أو أكثر في الاتجاه العام أو في المستوى الشعري أو في بعض المعاني الخاصة .

من ذلك نظرهم إلى الأربعة الجاهليين الكبار : امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى على أنهم طبقة ، وذلك لما يوجد في أشعارهم من قَدْر مشترك من السمات والخصائص الفنية .

ومن ذلك أيضاً نظَرُهم في الإسلام إلى الفرزدق وجرير والأخطل كطبقة ، وإلى البعَيث والقُطاميّ وكُثيِّر وذي الرُّمّةِ كطبقة أخرى ، لما يجمع بين هؤلاء وهؤلاء من صفات مشتركة في أشعارهم وهكذا .. فهذه النظرة من النقاد القُدامَى لا تخرج عن كونها مرحلةً أولية من مراحل « المنهج التاريخي » المعتمدِ على « المنهج الفني » .

وفي عصر التدوين نجد الجاحظ في كتابه « البيان والتبيين » وإلى حدٍّ ما في كتابه « الحيوان » يجمع بين المنهجين ، أي بين التذوق والتأريخ . ويتمثل ذلك في تدوين النصوص الأدبية ونسبتها إلى قائليها وذكر المناسبات التي قيلت فيها . كما يتمثل في تجميع ما قيل في موضوعات خاصة كالبلاغة ، والبيان ، والأدب ، والخطب ، واللحن ، والعِيّ ، والصمت ، والمخاصرة والعصا ، والنساك والزهاد من أهل البيان ، وأحاديث النوْكَى . فمن هذه الموضوعات ما يَمُتّ بصلة إلى

« المنهج التاريخي » ومنها ما يمت بصلة إلى « المنهج الفني » وكلاهما مجتمعان في كتاب .

كذلك نرى كُلاً من ابن سلام الجمحي في كتابه « طبقات الشعراء » وابنِ قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ، والحسنِ بن بشر الآمدي في كتابه « الموازنة بين الطائيين » ، وأبي الحسن الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، وأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني في كتابه « العمدة » وغيرهم ، أقول نرى كل واحد من هؤلاء يمزج في كتابه بين المنهجين .

حقاً إن المنهجَ الغالبَ على كتب هؤلاء وأمثالهم هو « المنهج الفني » ولكنهم إذ يوردون النصوص يَنسبُونها إلى أصحابها ، ويوازنون بينها أحياناً ، ويَعرِضون بالتأريخ لبعض القضايا والظواهر الأدبية ، وذلك بالحديث عن نشأتها والأطوار التي مرت فيها إلى عصورهم ، وهذه أمور تُعَدُّ من أوليات « المنهج التاريخي » .

وقلما خلا كتابٌ من كتب المتقدمين في الأدب أو النقد من المزج بين المنهجين ، ولكننا نجد « المنهج التاريخي » أوضحَ في بعض كتب المتقدمين ، من مثل كتاب « الأغاني » الذي يُثبت فيه أبو الفرج الأصفهاني النصوصَ ويَرويها مسلسلةً عن الرُواة ، ويُصحح بعض الروايات ويُضعّف البعض ، ويذكر مناسباتِ النصوص وما دار حولها من حوادث وروايات ، ويُعرّف بالشاعر وطبقتِه ومزاجه .

وقد نحا هذا المنحى في بعض النصوص دون بعض أبو علي القالي البغدادي في كتابه « الأمالي » وابنُ عبد ربه في كتابه « العقد الفريد » .

وكذلك صنع أبو منصور الثعالبي في كتابه « يتيمة الدهر » حيث يُورد النصوص ويَنسُبها لأصحابها ، ويُعرّف بهم ، ويذكر منزلتهم في الأدب . وقد يستطرد إلى تعليل جودة الشعر بالبيئة والوسط ، كما صنع في تفضيل شعراء

عرب الشام وما يقاربها على شعراء عرب العراق وما يجاورها في الجاهلية والإسلام ، وهذه كما نرى مباحث داخلة في حدود « المنهج التاريخي » ...

*

ومنذ القرن الخامس الهجري إلى عصر النهضة العربية الحديثة لا نجد « للمنهج التاريخي » شأناً يُذكر . ولكننا في عصر نهضتنا الحديثة نراه ينمو نمواً عظيماً .

وكان من أوائل من اعتمد « المنهج التاريخي » في الدراسات الأدبية من علماء العصر الحديث جورجي زيدان في كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » والشيخُ أحمدُ السكندري في كتابه « الوسيط في الأدب العربي وتاريخه » والأستاذ صادق الرافعي في كتابه « تاريخ آداب العربية » ، والأستاذ أحمد حسن الزيات في كتابه « تاريخ الأدب العربي » .

قد يؤخذ على هذه الكتب وأمثالها أنها إلى الجمع أقربُ منها إلى التحليل ، ولكنها كانت بلا شك بدايةٌ استأنف بها « المنهج التاريخي » دورَه ، ففيها دراسةٌ لعصور الأدب ، وللظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية وآثارها في الأدب من حيث موضوعاتُه وأساليبُه ومعانيه وخصائصُه في كل عصر ، وفيها تراجمُ للشخصيات الأدبية والعلمية ، وتعريفٌ بمؤلفاتهم .

وإلى جانب هذا الجيل ظهر جيل آخر في مصر من العلماء والأدباء اعتمدوا « المنهج التاريخي » اعتماداً كاملاً في دراساتهم الأدبية . وأول هؤلاء الدكتور طه حسين في كتابه « ذكرى أبي العلاء » وغيره من كتبه ، والأستاذ أحمد أمين في سلسلة « فجر الإسلام » و « ضحى الإسلام » و « ظهر الإسلام» ، والدكتور عبد الوهاب عزام في كتابه « ذكرى أبي الطيب » ، والاستاذ العقاد في كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، والدكتور زكي مبارك في كتابه

« النثر الفني في القرن الرابع » .

ثم توالت وتكاثرت الدراسات الأدبية القائمـــة على « المنهج التاريخي » على أيدي الكثيرين من الأدباء ومن أساتذة الأدب في الجامعات العربية .

*

(٣) المنهج النفسي :

الأدب ترجمان العقل والنفس ، والأديب في كلّ ما يَصدرُ عنه من نشاط أدبيٍّ يستوحي ويستلهم تجاربَه العقليةَ والنفسيةَ ، ولهذا فالأدبُ بعبـــارة أخرى مرآةُ عقل الأديب ونفسِه .

وإذن فالعنصرُ النفسيُّ أصيلٌ في « العمـــل الأدبي » ودورُه بارزٌ في كل مراحله . وإذا كان في مقدور « المنهج الفني » أن يفسّر لنـا القِيَم الشعوريةَ والتعبيريةَ الكامنة في « العملِ الادبي » بحيث نستطيع أن نحكمَ عليه فنياً ، وأن ندركَ الخصائص الشعوريةَ والتعبيرية لصاحبه ، فإن جزءاً من هذا الإدراك وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظةُ النفسيةُ » التي هي أشملُ كثيراً من « علم النفس » .

والملاحظةُ النفسيهُ لا تقف في النقد عند دورهـــا الضّمنيّ في « المنهج الفني » ، وإنما هي تتجاوز ذلك إلى مجالهـا الخاص الذي تـكاد تنفرد بـه في بعض الأحيان .

و « المنهج النفسي» هو محاولةٌ لتفسير الأدب على أساس نفسيّ ، وتجـدر الإشارةمن البدء إلى أن علماء النفس أو التحليل النفسي لم يقصِدوا أولاً إلى إيجاد « منهج نفسي » للنقد الأدبي ، وكلُّ ما كان منهم أنهم « رأوا أن العملَ الفنيّ صورةٌ من صور التعبير عن النفس » وعلى هذا الأساس درسوه حتى لا يَدَعُوا ثغرةً في بناء مذهبهم .

أما الذين عملوا على إيجاد هذا المذهب فهم فريقٌ من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما توصلت إليه الدراساتُ النفسيةُ في تفسير بعض الظواهر الأدبية .

ولعل النفس أنصارُه المتحمسون له والذين يحاولون أن يفرضوه فرضاً على الدراسات الأدبية والنقدية ، ولكنْ هناك بجانب هؤلاء المتحمسين مَن يميلون إلى الحذر والقصد في استخدامه في « المنهج النفسي » حتى يظل في حدوده المأمونة ، فيساعدَ مجردَ مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني .

وهؤلاء الحذرون أو المعتدلون يخشَوْنَ من أن التوسع في استخدام علم النفس قد ينتهي بالنقد الأدبي إلى نوع من التحليل النفسي ، وبالأدب إلى الاختناق ! ذلك أن العمل الأدبي الرديء كالعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية ، كلاهما صالحٌ للاستشهاد به .

وهذا يعني أن النقد الأدبي إذا استحال إلى نوع من الدراسات التحليلية النفسية ، فإن هذا يؤدي إلى اختفاء القيم الفنية في ثنايا التحليلات النفسية .

وقد حدث شيءٌ شبيهٌ بهذا في البحوث البلاغية بعد عبد القاهر الجرجاني، فقد كان المتبعُ إلى أيامه أن تختلطَ قواعدُ البلاغة بالنقد الأدبي، وأن يُستشهَدَ على القواعد البلاغية بالنصوص ، ثم تُنقَد هذه النصوص نقداً فنياً يُبيِّن ما فيها من جمال وقُبح ، وهذا هو المنهج الصحيح .

ولكنّ البلاغة بعد ذلك انفصلت عن النقد واستوتْ عِلماً قائماً بذاته على يد أبي يعقوب السكاكي ومدرسته، وبذلك صارت القاعدةُ مَدارَ الاهتمام وموضعَ العناية .

ولما كانت القاعدةُ تَثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء فإن كتبَ البلاغة قد تحولت عند المتأخرين إلى معرض لأردىء ما في الأدب من نماذج ،

وهي إنْ علّمت قواعد البلاغة فإنها قلما تخلق البليغ ! وبذلك انحطت بالذوق الأدبي بدل أن ترقى به !

ولهذا يخشى الحذرون أن يحدث مثلُ هذا الموقف في الدراسات النفسية ، فينسى النقادُ أن وظيفةَ النقد الأدبي هي تقديرُ العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية ، ويندفعوا في تطبيقات وتحليلات يستوي فيها دلالةُ النصّ الجيد ودلالةُ النص الرديء ...

ومن الممكن أن يكون « علم النفس » معيناً للناقد إذا عرّف حدودَ استخدامه في مجال النقد . والحدودُ المأمونة فى ذلك أن يكون « المنهج النفسي » أوسعَ من علم النفس ، وأن يظلّ مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ، وأن يتجنب الجزم والقطع.

❋

والآن وبعد هذه المقدمة نتتبع نشأةَ « المنهج النفسي » ونموّه وأطوارَه في الأدب العربي قديماً وحديثاً ، كما فعلنا من قبل بالنسبة للمنهج الفني والمنهج التاريخي .

وأولُ شيء تجدر الإشارة إليه هنا هو أن النزعةَ النفسيةَ في فهم الأدب العربي ونقدِه ليست نزعةً قديمة ، وإنما هي نزعة غربيّةٌ تسرّبتْ إلينا في العصر الحديث ، وأن الأدب العربي لم يعرفها من قبل .

وإلى هذا الحد يجب التمييز بين أمرين : بين استخدام علم النفس في فهم الأدب ونقده وبين الملاحظات النفسية .

فاستخدامُ « علم النفس » بنظرياته وقوانينه وطرقه الخاصة في فهم الأدب ونقده أمرٌ مُستحدَثٌ ، لا أصولَ له في ثقافتنا العربية الأدبية . ومَن حاولوا منا تطبيقَه على أدبنا قد استمدوه من الغرب الذي نمتْ فيه الدراساتُ النفسية

نمواً عظيماً خلال هذا القرن .

أما الالتفات إلى « الملاحظات النفسية » وإلى دورها في فهم الأدب ونقده بصفة عامة فأمرٌ أقدمُ من ذلك كثيراً في الأدب العربي ، فهـذه الملاحظاتُ النفسيةُ قد عاصرتِ النقدَ العربي منذُ عصورِه الأولى وواكبتْه في نمـوه حتى ظهرت في هيئة نظريات وقواعد على يد عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس ثم وقفت هناك جامدةً على نحو ما حدث للمنهجين الفني والتاريخي .

وإذا أخذنا نتتبع « الملاحظات النفسية » في البلاغة العربية فإننا نجـد القدماء قد قسّمو البلاغة إلى ثلاثة علوم : المعاني والبيان والبديع ، ووضعوا لها أقساماً وأبواباً ، ودوّنوا لها الأصول والقواعد . وهم في كل ذلك إنما يُعرّفون البلاغة بأنها مطابقةُ الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضَى بأنه الاعتبارُ المناسب الذي يُلاَحظ ، ويتحدثون عن إنكارِ السامع لما يُلقَى إليه أو موافقتِه عليه ، أو خُلوّ ذهنه ، ويفرّقون بين الذكي والغبيّ والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاهِ نفسه لما يحدث عنه من حب أو كره ، وتلذذ وتألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

تلك بلاغةُ الكلام . وأما بلاغةُ المتكلِّم فهم لا يُعرّفونها إلاّ بأمرٍ نفسيّ مَحض ، إذ يقولون : إنها ملكة يُقتَدَرُ بها على تأليف كلام بليغ .

وليس هذا فقط مظهرَ وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بـل هم يعرضون لتلك الأبحاث كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ويلائمها من مظاهرَ كلامية وخصائصَ أسلوبيـة ، إذ نراهم يخالفون بين أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب، كما ذكرنا من قبل، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد .

وهم يتكلمون كذلك عن الأمزجة الإنسانية في الأجناس البشرية المختلفة ، وأثرِها في صوغ العبارات ، فيفرقون بين المولـّدين والعرب ، ويرون أن بِناءَ

الكلام للمزاج الأعرابي يخالف بناءه للمزاج الدخيل المستعرِب ، ومن هـــذا القبيل قصةُ خلف الأحمر مع بشار بن بُرد عندما أنشده قصيدته التي مطلعها :

بكّـرا صاحبيَّ قبلَ الهجيرِ إنَّ ذاكَ النجاحَ في التبكيرِ

فقد قال خلف لبشار حين فرغ من إنشاد القصيدة : لو قلت يا أبا معــاذ مكان : « إن ذاك النجاح » : « بكّرا فالنجاح في التبكير » كان أحسن . فقال بشار : بنيتُها أعرابيةً وحشيةً ، فقلتُ : إن ذاك النجاح » كما يقول الأعراب البدويون . ولو قلت : « بكرا فالنجاح ... » كان هـــذا من كلام المولّدين ، ولا يُشبه ذلك الكلامَ ، ولا يَدخل في معنى القصيدة ، فقام خلَـف فقبّل بين عينيه [1] .

والأقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخييل ولَعِبِه بالنفس وعــن التخيُّل ، وهم الذين يذكرون الإيهام والوهم ويشرحونهما مبينين أثرَهما في القول ، وهم يذكرون « الغَيْرَة » وفعلها في النفس وأثرها في إخفـــاء أشياء وحذف أشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن الطمع والرغبة المُلحّة والإطماع والإيئاس وعن السرور بخُلف الظن وما إلى ذلك .

وهم الذين شرحوا في إطالةِ تداعيَ المعاني وأنواعَ الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وهمي أو خيالي أو عقلي ، وحقائقَ تلك الحركات النفسية وما بينها من فروق ، إلى غير ذلك من مظاهر الاعتمادِ القويِّ على الخبرة بالنفس الإنسانيــة اعتماداً يدل على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس .

*

---

(١) الأغاني : ج ٢ ص ٨٣-٨٤

أما عن مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الأدبي القديم فقد عرضنا لها بشيء من التفصيل عند كلامنا عن « العاطفة » كعنصر من عناصر الأدب [1] .

فقديماً فطِن نقادُ العرب إلى « العاطفة » وعرفوها بأثرها دون اسمها الذي لم يعرف في الأدب العربي إلا حديثاً . فابن قتيبة « ٢٧٦ هـ » يتحدث عن بواعث الشعر ودوافعه فيقول : « وللشعر دواع تحثُّ البطيءَ وتبعث المتكلفَ : منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب [2] » . ثم نراه يَرْوِي عن بعض الشعراء ما يعزّز هذه الدواعيَ والتي ليست في حقيقتها إلا بعضَ الانفعالاتِ المنظمة ، والعواطفِ بمفهومها النفسي الحديث .

كذلك التفت نقادُ العرب إلى بعض مَن صنعوا الشعر لذات الشعر أو صنعوه مدفوعين بعاطفة شخصية كعاطفة الفخر بالنفس والقوم .

وعن ذلك البعض يقول ابن رشيق : « فأما من صنع الشعر فصاحةً ولَسَناً ، وافتخاراً بنفسه وحَسَبِه وتخليداً لمآثر قومه ، ولم يصنعه رغبةً ولا رهبةً ولا مدحاً ولا هجاء ... فلا نقصَ عليه في ذلك ، بل هو زائد في أدبه [3] » .

وإلى جانب ذلك أدركوا أثرَ عاطفتي الحب والبغض في الشعر ، كقول دعبل في كتابه : « من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء [4] » .

ومن ذلك نرى أن نقاد العرب القدامى قد فطِنوا بطبيعتهم العملية إلى بعض العواطف التي تستجيش النفوس الشاعرة وتستثيرها إلى القول . وإذا كانوا قد وقفوا بكلامهم عن هذه العواطف والمثيرات عند حدود ألوانِ أدبِهم ، ولم

---

(١) انظر ص ١٠٢ من هذا الكتاب

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٧٨

(٣) العمدة : ج ١ ص ٢٧ (٤) المرجع نفسه : ج ١ ص ١٧٢

يتوسّعوا في شرحها وتفصيلها ، فحسْبُهم أنهم قد عرَفوها في تاريخ مبكّر .

ويَرَى نقادُ العرب أن للناس طرقاً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتُشحَذُ القرائحُ وتُنبّهُ الخواطر ، وتلينُ عريكةُ الكلام ، وتسهُلُ طرُقُ المعنى : كلٌّ امرىءٍ على تركيب طبعه وإطراد عادته [1] .

وقد وصف ابنُ قتيبة الأماكنَ والأوقاتَ التي يُسرِعُ فيها أَتِيُّ الشِعر ويسمَح فيها أَبِيُّه ، وفرّقَ بين الشعراء من حيث الطبعُ ، وبنى على هذا اختلافَهم في إجادة بعضِ فنون الشعر ، فمنهم مَن يسهُلُ عليه المديحُ ويَعسُر عليه الهجاءُ ، ومنهم يَتيَسّر له المراثي ويتعذّرُ عليه الغزل ... فهذا ذو الرُمّة ، أحسنُ الناس تشبيهاً وأجودُهم تشبيهاً ، وأوصفُهم لرملٍ وهاجرةٍ وفلاة وماء وقُرادٍ وحيّة ، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع [2] .

وأبو الحسن الجرجاني في « الوساطة » يُرجِع اختلافَ أحوالِ الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق . وفي ذلك يقول : « وقد كان القوم يختلفون في ذلك ـ الشعر ـ وتتباين فيه أحوالُهم فيرقُّ شعر أحدِهم ويصلُبُ شعرُ الآخر ، ويسهُلُ لفظُ أحدِهم ويتوعّرُ منطقُ غيرِه ، وإنما ذلك بحسب الطبائع وتركيب الخلق .

فإن سلاسةَ اللفظ تتبع سلاسةَ الطبع ، ودماثةَ الكلام بقدْرِ دماثةِ الخِلقة . وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرِك وأبناء زمانِك ، وترى الجافيَ الجِلفَ منهم كزَّ الألفاظِ مُعقّدَ الكلام وَعْر الخطاب ، حتى أنك ربما وجدتَ ألفاظه في صورته ونغمتِه ، وفي جَرْسه ولهجته .

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٧٩ وانظر كذلك كتاب العمدة : ج ١ ص ١٧٨

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٩٣-٩٤ . والقُراد : واحد القِردان ، وهو دُوَيبّة تعضُّ الإبل .

ومن شأن البداوة أن تُحدِث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي ﷺ : « مَن بدا جفا » . ولذلك تجد شعرَ عديٍّ بنِ زيد وهو جاهــليٌّ أسلسَ من شعر الفرزدق ورَجزِ رؤبة ، وهما إسلاميان ، وذلك لملازمــة عديٍّ الحاضرة وإيطانِــه الريفَ وبُعدِه عن جلافةِ البَدْوِ وجفاءِ الأعراب ، وترى رِقةَ الشعر أكثرَ ما تأتيك من قِبَل العاشق المتيَّمِ والغزل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثةُ والصبابةُ وانضاف الطبعُ إلى الغزل فقد جُمِعَتْ لك الرقةُ من أطرافها [1]» .

كذلك فطِن أبو الحسن الجرجاني إلى ما يصيب النفسَ عندما يفارق الشاعر المحدَث طبعَه ويتكلف الشعر ويتصنَّعه اقتداءً بالأوائل . يقول أبو الحسن : « فإن رام أحدهم ـ الشعراء المحدثون ـ الإغرابَ والاقتداءَ بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدِّ تكلُّفٍ وأتمِّ تصنُّع ، ومع التكلف المقتُ . وللنفس عن التصنع نُفرَةٌ ، وفي مفارقة الطبع قلةُ الحلاوة ، وذهابُ الرونق وإخلاقُ الديباجة [2] » .

*

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني وجدناه يَبني كتابَه « أسرارَ البلاغة » على أساس نظرية نفسية واضحة عبَّر عنها بقوله : « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام ـ الناقد ـ يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليــه من حيث اللفظُ فيقول : حلوٌ رشيقٌ ، وحسنٌ أنيق ، وعذبٌ سائـغ وخلوبٌ رائع ، فاعلمْ أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس [3] الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضلٍ يَقتدِحه العقلُ

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه : ص ٢١ (٢) المرجع نفسه : ص ٢٢
(٣) الأجراس : جمع جرْس : وهو الصوت ، أو الخفي منه

من زناده [1] » .

ثم نراه يأخذ في تطبيق نظريته هذه في فنون بلاغية مختلفة، كفنّ الجناس، وفنون التشبيه والتمثيل والاستعارة .

فهو – على سبيل المثال – يُرجِعُ قوة التمثيل إلى أسباب وعلل نفسية ، وذلك أنه بعدَ أن يفرّق بين تأثير الكلام في التمثيل وعدمه ، يسأل : لِمَ كان للتمثيل هذا التأثير ؟ وما بيان وجهتِه ومأتاه ؟ وما الذي أوجبه واقتضاه ؟

ثم يجيب عن ذلك بقوله : « وإذا بحثنا عن ذلك وجدنا له أسباباً وعللاً كلٌّ منها يقتضي أن يَفخُمَ المعنى بالتمثيل ويَنبُل ، ويشرُف ويكمُل .

« فأولُ ذلك وأظهرُه أنَّ أُنسَ النفوس موقوفٌ على أن تُخرجَها من خفيٍّ إلى جَليٍّ ، وتأتيَها بصريح بعد مكنيٍّ ، وأن تردَّها في الشيء تُعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم ... ، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلَم بالفكر إلى ما يُعلَم بالاضطرار والطبع ؛ لأن العلمَ المستفادَ من طرُق الحواس أو المركوزَ فيها من جهة الطبع وعلى حدّ الضرورة يَفضُلُ المستفادَ من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام » .

« وضربٌ آخرُ من الأنس وهو ما يُوجبه تقدُّمُ الإلف ، كما قيل : « ما الحب إلاّ للحبيب الأول » . ومعلوم أن العِلْم الأول أتى النفسَ أولاً من طريق الحواس والطباعِ ، ثم من جهة النظر والرويّة ، فهو إذن أمسُّ بها رَحِماً وأقوى لديها ذِمَماً .. » [2] .

وضربٌ ثالثٌ من الأنس يتمثل في قوله : « وهكذا إذا استقريتَ التشبيهات وجدتَ التباعدَ بين الشيئين كلما كان أشدَّ كانت إلى النفوس

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٣

(٢) المرجع نفسه : ص ١٠٢

أعجب ، وكانت النفوسُ لها أطربَ ، وكان مكانُها إلى أن تُحدِثَ الأريحيةَ أقربَ . وذلك أن موضعَ الاستحسان ومكانَ الاستظراف، والمثيرَ للدفين من الارتياح : والمتألّفَ للنافر من المسرة، والمؤلّفَ لأطراف البهجة ، أنك ترى الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خِلْقَةِ الإنسان وخلال الروض ... [1] » .

وهناك ضرب رابع : « هو أن المعنى إذا أتاك مُمَثّلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحوجَك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريكِ الخاطر له والهمةِ في طلبه . وما كان منه ألطفَ كان امتناعهُ عليك أكثرَ ، وإباؤه أظهرَ واحتجاجُه أشدّ .

« ومن المركوز في الطبع : أن الشيءَ إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناةِ الحنين نحوه ، كان نيلُه أحلى ، وبالميزةِ أولى ، فكان موقعهُ من النفس أجلّ وألطفَ . وكانت به أضنّ وأشغف . وكذلك ضُربَ المثلُ لكل ما لطُفَ موقعهُ ببرد الماء على الظمأ ، كما قال :

وهُنّ يَنْبِذْنَ مِن قولٍ يُصِبْنَ به   مواقعَ الماء من ذي الغُلّة الصّادي[2] »

❋

ويرى الأستاذ محمد خلف الله أن الفكرةَ الرئيسية التي تبرُزُ في كتاب « أسرار البلاغة » والتي يصح اعتبارُها نظريتَه في الأدب هي : « أن مقياس الجودة الأدبية تأثيرُ الصور البيانية في نفس متذوّقها » .

ثم يقول : « والفكرةُ في ذاتها فكرةٌ إنسانية قديمة ، فقد تنبه الناس منذُ العصور البعيدة إلى أن الأدبَ نوعٌ من الإبانة وآلة للتواصل الفكري ، وأن

(١) أسرار البلاغة : ص ١٠٩   (٢) المرجع نفسه : ص ١١٨

نجاحه يكون على قدر نفاذه إلى عقول سامعيه وقلوبهم . إذن ليس من العجب أن نظفر بإشارات هنا وهناك — في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب — إلى فكرة التأثير الأدبي. ومعظمُ النظريات الخالدة في العلم لا تعدَم أن تجدَ لها سوابقَ في إشارات المتقدمين وكتاباتهم . ولكنّ الفكرةَ التي تستحق اسمَ نظريةٍ هي ما كان لصاحبها فضلُ عرضِها وتحقيقِها وتعليلِها ، واستقراءِ أمثلتِها ، وإزالةِ ما يَعرِضُ لها من شبهات ، ومحاولةِ تطبيقها في ميادين الدراسة الخاصة .

« وهذا ما قام به عبدُ القاهر في فكرة التأثير الأدبي ، فقد عَرَضها — أولاً — فَرْضاً كدَأبِ العلماء في عَرْضِ نظرياتهم ، ثم رسَمَ الخطةَ لتحقيقها ، فناقشها في الجناس والحشو والطباق وما إليها ، ثم فصّلَ القولَ فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . وكلما قطع مرحلةً وقف ليحقق مثلاً أو يُزيلَ شُبهةً أو يُجيبَ على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يتلمّسَ لها العللَ والأسبابَ ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل . وهو لا يترك فرصةً من الفرص إلا انتهزها للحضّ على المعرفة المنظمة والوصولِ إلى العلل الأولى للأشياء ، والخروجِ من ربقة التقليد الفكري الذي كان قد غلّ أذهانَ الناس في عصره .

« وهذه النظريةُ التأثيريةُ في جَوْدة الأدب جزءٌ من تفكير سيكلوجي أعمّ ، يطبعُ كتابَ « الأسرار » كلّه بطابعه . فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدَثون « الفحصَ الباطنيّ » ، وذلك أن تقرأ الشعر وتراقبَ نفسك عند قراءته وبعدَها ، وتتأمّلَ ما يَعرُوك من الهِزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاولَ أن تفكّرَ في مصادرِ هذا الإحساس ». فإذا رأيتكَ قد ارتحتَ واهتززتَ واستحسنت ، فانظر إلى حركات الأريحية مِمّ كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

« ثم يخوض بك في سيكلوجية الإلـْف والغَرابة ، والعِيان والمشاهـدة ، والخلاف والوفاق، والسهولة والتعقيد ، وأثـَرِ كلٍّ منها على النفس، ويَتعرّضُ لشرح الإدراكِ وقيـامِه أولاً على المعلومات التي تـَرِدُ من طريق الحس ، ثم ازديادِ ثروتـه بعد ذلك من طريق الرَّوِيَّة والتأمل ، ويُميِّزُ لك بين إدراك الشيء جملةً وإدراكِه تفصيلاً ...

« ومن العناصر الإنسانية البارزة في نظرية المؤلف حرصُه على مكانة الذوق والطبع والحِسّ الفنيّ في المتعة الأدبية . فهو يقول في الكلام على الاستعـارة والتخيُّل : وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يَبِينُ إلاّ إذا كان المتصَفِّحُ للكلام حسّاساً يعرف وحيَ طبع الشعر ، وخفيَّ حركته التي هي كالهمس ، وكَسَرَى النفَس في النفـس « أسرار ٢٢٦ » . ويقول لك في التفرقـة بين الحقيقة والمجاز : وأنت إذا نظرتَ إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذقتَه بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه لم تشكّ في أن الأمرَ على ما أشرتُ إليه « ٣٠٧ ».وتتكرر الإشارةُ إلى هذا في « الدلائل » فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : وهـذا موضعٌ لا يَتبيَّنُ سرُّه إلاّ مَن كان ملتهبَ الطبْع حادَّ القريحة« دلائل ٣٤٦»..

« ولعلنا هنا قد أثبتنا أن عبدَ القاهر صاحبُ نظرية في النقد الأدبي يستحق أن يأخذ بها مكانتَه في تاريخ هذه الدراسات ورجالِها المحققين ، وأن هذه النظريةَ ذاتُ طابع سيكلوجي وذوقٍ واضح ، وأنها بهـذا الطابع ـ وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعةُ قرون ـ تَمُتُّ بكبير صلة إلى اتجـاهٍ من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصيلة في الفن ، وبنواحي تأثيره في النفوس .

« وإذن فلنا أن نقول إن هذه النظريةَ كانت خطوةً في الطريق الصحيح ، وإنها جديرةٌ بالدراسة والنقد من دارسي البيان العربي الحديث ، وإنهـا تصلح أن تكون أساساً لنظريةٍ حديثة في النقد العربي أوسعَ وأدقّ ، تسير في المنهج

التحليلي ــ والذوقي ــ الذى ابتدأه عبد القاهر ، وتنهضُ بما لم يُفطَن إليه من نواحي النظرية الأدبية ، وتستبيّن مـا أجلـَه من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنونُ البيان،منتفعةً في ذلك بنتائج الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تَمُتُّ إلى الأدب والفن بأوثق الصلات »(١) .

*

ذلك عرض موجز لخطوات « المنهج النفسي » في النقـد العربي القديم ، وهو عرض يبين أن النقد القديم قد فطِن الى كثير من الملاحظات النفسية التي تدخل في حدود « المنهج النفسي » . ومن هذه الملاحظات ما وصل الى نظريةٍ في النقد الأدبي كنظرية عبد القاهر التأثرية في جودة الأدب ، ومنهـا ما جاء على صورة ملاحظات نفسية متفرقة كما هو الشأن لدى بعض نقـــاد العرب الأوائل ممن عرضنا لهم .

أما في العصر الحديث فإن « المنهج النفسي » قـد نما نمواً عظيماً على أيدي الكثيرين من نقاد مصر من أمثال الدكتور طه حسين ، والأستاذ العقـــاد ، والأستاذ المازني ، والاستاذ أمين الخولي ، والاستاذ محمد خلف الله ، والدكتور إسماعيل أدهم وغيرهم .

ولكن « المنهج النفسي » لم ينفرد إلاّ نادراً في دراسات أولئك النقاد ، فقد كان المنهجان الآخران : الفنيُّ والتاريخي يمتزجان به في معظم كتاباتهم ، حيث نراه في بعضها عاملاً مساعداً ، وفي بعضها الآخر عاملاً أساسياً .

*

(١) انظر كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » للأستاذ محمد خلف الله : ص ٩٢ - ٩٦

(٤) المذهب التكاملي :

عرضنا حتى الآن الى ثلاثة من مناهج النقد الأدبي ، هي : المنهجُ الفنيُّ ، والمنهج التاريخيُّ ، والمنهج النفسيُّ . ولكن لا يزال هناك منهج رابع ، هو « المنهج التكامُلِيّ » .

والمنهجُ التكامليُّ يتألف من المناهج الثلاثة السابقة ، ويستخدمها مجتمعة متكاملة متداخلة كلما استدعى النقد ذلك . وعلى هذا فهو منهج مَرِنٌ لا يقف عند حدود معينة ، وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه مُعيناً على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها .

ولعل « المنهج الفني » هو أقربُ مناهج النقد الأدبي الى طبيعة العمل الأدبي، ويكاد يكون بذاته منهجاً متكاملاً ، لأنه مزيج من المنهج التأثري ، والمنهج التقريري ، والمنهج النفسي . ولكنه مع ذلك يظل بحاجة إلى المنهج التاريخي والمنهج النفسي،لأن كلاً من الملاحظة التاريخية والملاحظة النفسية عنصر ضروري في بعض جوانبه .

وكلُّ منهجٍ من مناهج النقد الأدبي هو في حقيقته حصيلةُ تجارب النقاد وممارستِهم لعملية النقد خلال عصور طويلة . واستخدامُ هذه المناهج مفيد من قِبَل النقاد طالما نظروا إليها على أنها أضواء كاشفة على طريق النقد . أما إذا نظروا إليها على أنها قواعدُ وقوانينُ واجبةُ الاتباع فإن ضررَها يكون أكثرَ من نفعها على النقد والناقد .

أما ضررُها على النقد فيتمثل في أنها تُفسده وتَخنقه وتقضي على روحه ، وبالتالي تؤثر في الأدب وتحاول أن تفرض عليه ما ليسَ في طبيعته ، وتتحكم في حريته وانطلاقاته التي هي مصدر إبداعه وابتكاراته .

وأما ضررُها على الناقد فيتمثل في أن تَقيُّدَه بأصول هذه المناهج وحدودِها من شأنه أن يجعلَه عبداً لها ، وأن يُضعفَ من شخصية الناقد فيه، وأن يُجمّدَ

نشاطه الخلاّق ، وأن يَحُدّ من روح التجديد والابتكار عنده ، تلك الروح التي تُعينه على أن يضيفَ جديداً الى التراث النقدي .

وبعد ... فقد أشرنا في عرضنا السابق الى أن كلاً من « المنهج الفني » و« المنهج التاريخي » و « المنهج النفسي » لم يسلم من قصور ومآخذَ ، ومن هنا تبدو قيمة « المنهج التكاملي » في تلافي هــذا النقص . فهو كما ذكرنا منهجٌ مَرِن يتناول الأعمالَ الأدبية من كل نواحيها ويتناول أصحابَها كذلك ، ويستمد من أصول المناهج الأخرى وعناصرها كلّ ما يراه مناسباً وضرورياً ، وبذلك يَخرج النقدُ لأي عمل أدبي على صورة أتمّ وأشمل ..

ومما يُلاحَظ على النقد العربي الحديث أنه كثيراً ما يسلك طريق « المنهج التكاملي الذي يضم في ثناياه أهم مزايا المناهج الأخرى ...

الفصل العاشر

السرقات الشعرية

نشأة السرقات وتطورها :

السَّرِقةُ والسَّرِق بمعنى واحد ، وكلاهما اسم مشتق من الفعل سَرَقَ الشيء يَسرِقُه سَرَقاً . قال أبو المقدام :

سرَقتُ مالَ أبي يوماً فأدَّبني وجُلُّ مالِ أبي يا قومَنا سَرِقُ

والسارق عند العرب مَن جاء مستتراً الى حِرْز – موضع حصين – فأخذ منه ما ليس له . فإنْ أخذ من ظاهرٍ فهو مختلسٌ ومُستلِبٌ ومُنتهِبٌ ومحترسٌ ، وإن مَنع مما في يديه فهو غاصب .

ومن هذا الجانب المعنويّ للسرقة تأتي السرقات الشعرية والتي تَعني أخذَ شاعر من شعر آخر أو إغارتَه على بعض شعره ونِسبتَه لنفسه . ويقال لسارق الشعر : سُراقة .

ولفظ « السرقة » في الأدب لا يقف عند حدّ الاعتداء على أدب الآخرين والأخذ منه ، وإنما تتجاوز « السرقة » ذلك إلى أمور أخرى كالتضمين والاقتباس والمحاكاة والتحوير وعكس المعنى وما الى ذلك .

والسرقات الشعرية بهـذا المفهوم قديمة في تاريخ الفكر الإنساني ، وتكاد تكون موجودة في جميع الآداب . ولعلها في العصور القديمة كانت أكثر شيوعاً منها في العصور الحديثة ، لانعدام الروادع دونها . وما أشبه مَن عرفوا بها في العصور الأولى بالأطفال ؛ إذا أعجبهم شيء مما في أيدي سواهم أغاروا عليـه وأخذوه عَنوةً دون نظر الى أيّ اعتبار .

ولهذا لا نعجب حين يحدّثنا الرُّواة أن شاعراً كبيراً كالفرزدق كان إذا أعجبه شيء من شعر معاصريه طلب الى صاحبه أن يتنازل عنه له ، فإذا أبى توعده وهدّده بالهجاء ، ثم أخذه عَنوةً وادّعاه لنفسه ! وهو القائل عن سرقة الشعر : « خير السرقة ما لا يجب فيه القطع » [1] . أي قطع يد السارق .

وقد فطن نقاد العرب الى السرقات الشعرية وعابوها على الشعراء . فالآمديُّ مثلاً يَعدُّها من مساوىء الشعراء ، ويقول عنهـا : « إنها باب ما تَعرّى منه متقدم ولا متأخر [2] » . وأبو الحسن الجرجاني ينظر إليها على أنها « داء قديم وعيب عتيق » [3] . وأبو علي الحسن بن رشيق القيرواني يقول عن السرقـات الشعرية : « وهذا باب واسع جداً ، لم يقدر أحد أن يَدّعِيَ السلامة فيه » [4].

*

السرقات في العصر الجاهلي :

ولعل محمد بن سلاّم الجُمَحِي هو أولُ من أشار الى سرقـات الجاهليين ، وذلك إذ يقول : « كان قُرادُ بنُ حَنَشٍ من شعراء غطفان ، وكان جيّدَ الشعر قليلَه . وكانت شعراء غَطفان تُغير على شعره فتأخذُ منه وتَدّعيه ، منهم زهير بن أبي سُلمَى ادّعَى هذه الأبيات :

---

(١) الأغاني : ج ١٩ ص ٤٣
(٢) الموازنة بين الطائيين : ص ٢٧٣
(٣) الوساطة : ص ١٦٩
(٤) العمدة : ج ٢ ص ٥٦٢

إنَّ الرَّزِيَّةَ لا رزيَّةَ مثلها ... ما تبتغي غطفانُ يومَ أَضَلَّتِ

إنَّ الركابَ لَتبتغي ذا مِرَّةٍ ... بجُنوب نَخْلَ إذا الشهورُ أحلَّتِ

ولَنِعْمَ حَشْوُ الدِّرْعِ أنتَ إذا ... نَهِلَتْ من العَلَقِ الرماحُ وعَلَّتِ

يبغون خيرَ الناس عند كريهةٍ ... عظُمتْ مصيبتُهم هناك وجَلَّتِ (١)

والذي يراجع تراجم شعراء الجاهلية في كتابٍ مثل « الشعر والشعراء » لابن قتيبة يجد أنه قلما خلا شاعرٌ منهم من إغارته على شعر غيره أو إغارةِ غيره على شعره .

فامرؤ القيس مثلاً أخذ من شعره طرَفةُ بن العبد ، وأوْس بنُ حَجَر ، وزهير ، والمسيَّب ، وزيد الخيل .

وأوْس بنُ حَجَر أخذ منه زهير والنابغة . والنابغة أخذ منه المثَقِّبُ العَبْديُّ ، وعَديُّ بن زيد . والمرقش الأكبر أخذ منه عمرو بن قميئة . والأعشى أخذ منه سلامةُ بن جندل ، وزيد الخيل . وطرَفة أخذ منه لبيد بن ربيعة ، وعَديُّ بن زيد ، كما أخذ هو من غيره ، مثل أن يقول امرؤ القيس :

وقوفاً بها صَحْبِي عليَّ مَطِيَّهمُ ... يقولون: لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ (٢)

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام : ص ١٤٧ - ١٤٨ . وانظر ديوان زهير : ص ٣٣٤ فقد وردت فيه هذه الأبيات مع زيادة بيت آخر في رثاء سنان بن أبي حارثة . والركاب : الإبل ، وذو مرة : ذو عقل ، وبجنوب نخل : بنواحي هـذا الموضع ، وأحلت : صارت حلالاً ، من قولك : أحللنا : أي دخلنا في شهر الحل ، والعلق : الدم ، والنَّهَل : أول الشرب ، والعَلَل: الشرب الثاني .

(٢) المطيّ : المراكب أي الإبل واحدتها مطية ، وسميت كذلك لأنه يُركَب مَطاها أي ظهرها . والوقوف : جمع واقف بمنزلة الشهود والركوع في جمع شاهد وراكع . ونصبَ «وقوفاً» على الحال ، يريد : قفا نبك في حالة وقف أصحابي مطيَّهم عليَّ ، أي لأجلي أو على رأسي وأنا قاعد عند رواحلهم ومطيهم . والمعنى أنهم وقفوا عليه أي لأجله رواحلهم ومطيهم يأمرونـه بالصبر وينهَوْنه عن الجزع .

فيقول طرَفة :

وقوفاً بها صَحْبِي عليَّ مَطِيَّهمْ　　يقولون: لا تَهْلِكْ أسىً وتَجَلَّدِ

ومع ذلك فإنه يقال إنَّ طرَفة أولُ مَن ذَمَّ السرقات وذلك إذ يقول :

ولا أُغيرُ على الأشعار أَسرِقُها　　عنها غَنيتُ وشَرُّ الناسِ مَن سَرَقا

وقد تبعه في ذلك الأعشى فقال :

فكيف أنا وانتحالي القوافيَ　　بعد المشيبِ ؟ كفى ذاك عـارا

*

سرقات المخضرمين :

وفي عصر الرسول وعصر الخلفاء الراشدين أصبحت السرقات الشعرية أكثر شيوعاً مما كانت عليه في العصر الجاهلي . وقد عرض ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » لسرقات بعض المخضرمين من الجاهليين أو من معاصريهم .

فهو يذكر أن النابغة الجعديّ أخذ من امرىء القيس والنابغة، وزهير وابنه كعب والأعشى وأمية بن الصلت ، وأن الحطيئة أخذ من النابغة وأبي دؤاد الإياديّ ، وأنّ ابن مقبل أخذ من الحطيئة وعديّ بن زيد العبادي والنابغة الجعديّ . كذلك أخذ الشمّاخ من امرىء القيس والمسيّب بن عَلَس، وعبدُ الله ابن الزِّبعري من طرَفة ، وربيعةُ بن مقروم الضبيّ من النابغة، وكعبُ بن زهير والنجاشيّ من امرىء القيس [١] .

ومما يدل على شيوع السرقات الشعرية بين المخضرمين أن ترى شاعراً منهم وهو حسان بن ثابت يتبرأ منها وينفيها عن نفسه بقوله :

---

(١) انظر تراجم هؤلاء الشعراء المخضرمين في كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

لا أسرق الشعراء شعرَهُمُ بل لا يوافق شعرُهم شِعري
إني أَبى لي ذلكم حَسَبي ومقالةٌ كمقاطع الصخرِ
وأخي من الجنِّ البصيرُ إذا حاكَ الكلامَ بأحسنِ الحِبْرِ [1]

*

وفي العصر الأموي حدث تطور كبير في الحياة العربية بسبب تعدُّدِ البيئات وتغيُّر الأوضاع السياسية والاجتماعية وتجدد العصبيات وظهور الانقسامات والاحزاب السياسية . وكل هذه الامور كانت تشد الشعراء إليها وتدعوهم الى القول ، وبهذا كثر الشعر والشعراء في هذا العصر .

ونتيجةً لذلك أخذت ظاهرة السرقات الشعرية التي نشأت في العصر الجاهلي تتنوع ويتسع مجالها ، وتزداد وضوحاً في أذهان الشعراء والنقاد .

والمتتبع لشعراء هذا العصر وأخبارهم يرى أن ظاهرة السرقات قد أخذت تتفشّى بينهم ، وأنه قلما برىء أحدهم من الإغارة على شعر غيره ، أو نجا من إغارة غيره على شعره .

وقد تورّط حتى الفحولُ منهم في هذه السرقات . فالفرزدق الذي يَعُدُّه ابنُ سلام إمامَ الطبقة الأولى من الإسلاميين مثلاً له تاريخ حافل في السرقات الشعرية .

قال أحمد بن طاهر : « كان الفرزدق يُصلِتُ [2] على الشعراء ينتحل أشعارَهم ، ثم يهجو مَن ذكر أن شيئاً انتحله أو ادعاه لغيره ، وكان يقول :

---

(١) ديوان حسان : ص ٩٧ . وأراد بالمقالة : شعره . وقوله : وأخي من الجن ، أراد شيطانه الذي يوحي إليه ويلقنه الشعر . والحِبْر : الوَشي .

(٢) يُصلت : من أصلت السيف إذا جرده من غمده .

ضَوَالُّ الشعر أحبُّ إليّ من ضَوَالّ الإبل ، وخيرُ السرقة ما لم تُقطَع فيه اليد »[1] .

والفرزدق كما يقول الرواة : كان مهيباً تخافه الشعراء . مرّ يوماً بالشمردل اليربوعيّ وهو يُنشِد قصيدةً حتى بلغ إلى قوله :

وما بين مَن لم يُعطِ سمعاً وطاعةً ... وبين تميم غيرُ حَزِّ الحلاقِمِ

فقال : والله لتتركنّ هذا البيت أو لتتركنّ عِرضَك . فقال : خذه على كُرْهٍ مني ، لا بارك اللهُ لك فيه ، فجعله الفرزدق في قصيدته التي أولها :

تَحِنُّ بزوراء المدينة ناقتي ... حنينَ عَجولٍ تبتغي البَوَّ رائمِ[2]

وقال أبو عبيدة : « مرّ ذو الرُّمّةِ فاستوقفه أصحابه فوقف يُنشِدهم قصيدته التي يقول فيها :

أحين أعاذتْ بي تميمٌ نساءها ... وجُرِّدتُ تجريدَ اليماني من الغمدِ

ومدّتْ بضَبْعَيَّ الرِّبابُ ودارمٌ ... وجاشت ورامت من ورائي بنو سعدِ

فقال له الفرزدق : إياك أن يَسمعهما منك أحد فأنا أحق بهما منك . فجعل ذو الرمة يقول : أُنشِدك اللهَ في شعري . فقال : اغرُبْ . فأخذهما ، فما يعرَفان إلا له ، وكفّ ذو الرُّمّة عنهما[3] .

وقدِم الفرزدق المدينة فمرّ بجماعة قد أحاطوا بجميل وهو يُنشِد ، فوقف

---

(١) الموشح للمرزباني: ص ١٦٨ ، وضوال : جمع ضالة، وضوالّ الإبل: ما لا يعرف لها ربٌّ.

(٢) الموشح للمرزباني : ص ١٧١ . والعَجول : الثكلى الحزينة ، والبَوّ : ولد الناقة ، ورائم : عاطفة على ولدها .

(٣) المرجع نفسه .

بين الناس يستمع له حتى قال :

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا الى الناس وقّفوا

فصاح به الفرزدق: أنا أحق بهذا البيت منك ، فرفع جميل رأسه فعرفه ، فقال : أنشدك اللهَ يا أبا فراس . قال : نحن أولى به منك. وانصرف فانتحله[1].

وحدّث الأصمعيُّ قال : « سمعت أبا عمر بن العلاء يقول : لقيتُ الفرزدق في المِربَد ، فقلت : يا أبا فراس ، أحْدثتَ شيئاً ؟ قال : فقال : خُذْ : ثم أنشدني ؟

كم دون مَيَّةَ من مُستَعمَلٍ قَذَفٍ   ومن فَلاةً بها تُستودَع العيسُ

قال : فقلت : سبحان الله ، هذا للمتلمّس. فقال : اكتمْها فلَضَوالُّ الشعر أحبّ إليّ من ضَوَالّ الإبل » [2] .

وبالإضافة الى ذلك أخذ الفرزدق من النابغة والمخبّل والأعلم والعبدي والراعي وغيرهم .

ويعلّل يحيى بن علي المنجم لسرقات الفرزدق بقوله : « إنما فعل الفرزدق بجميل وذي الرّمّة وغيرهما هذا ، لأنه لما مرّ به شعر جيد رأى نفسه أحقّ به من قائله ، لفضله في الشعر ، ولأنه من جنس جيده لا رديء قائله » [3] .

ويذكر الرُواة أن جريراً كان كقريعه الفرزدق كثيرَ السرقات . من ذلك قوله :

وإني لعَفُّ الفقرِ مُشترَكُ الغنى   سريعٌ إذا لم أرضَ داريِ احتماليا

---

(١) الموشح للمرزباني : ص ١٧٣

(٢) المرجع نفسه : ص ١٧٦ ، والمستعمل : اسم للطريق . وطريق قذَفٌ : بعيدة .

(٣) الموشح للمرزباني : ص ١٧٥

فقد قالوا : إنه أخذه من قول حاتم الطائي :

وإني لعَفُّ الفقرِ مُشتَرَكُ الغنى ... وتاركُ شكلٍ لا يوافقه شكلي[1]

ويَرْوُون أيضاً أنه انتحل بيتي المعلوط السعدي :

إن الذين غدَوْا بِلُبِّكَ غادروا ... وَشَلاً بعينكَ لا يزال معينـا

غيَّضْنَ من عَبَراتهنَّ وقُلْنَ لي ... ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا ؟

وانتحل أيضاً قولَ طُفَيل الغنوي :

ولما التقى الحَيَّانِ أُلقِيَتِ العصا ... ومات الهوى لما أُصيبتْ مقاتِلُه[2]

والأخطل وهو ثالث الشعراء الفحول في العصر الأموي لم يسلم كـذلكَ من اتهامه بالسرقة . ويحدثنا الرواة أنه كان يقول : « نحن معاشرَ الشعراء أسرق من الصاغة » .

وعلى سبيل المثال يذكر ابن قتيبة أنَّ قولَه :

لَذٌّ تَقَبَّلَهُ النعيمُ كأنمـا ... مُسِحَتْ ترائبُهُ بماءِ مُذْهَبِ

قد أخذه من قول لبيد :

من المُسْبِلِينَ الرَّيْطَ لَذٌّ كأنما ... تَشَرَّبَ ضاحي جلدِهِ لونُ مُذْهَبِ[3]

(١) الوساطة : ص ١٥٧

(٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٦٨ . والوشل : القليل من الدمع والكثير منه .

(٣) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٨٣ . وتقبَّله النعيم : بدا عليه واستبان فيه . والرَّيْط : جمع رَيْطة ، وهي الملاءة إذا كانت قطعة واحدة ، وقيل : كل ثوب لين دقيق أبيض .

ولم يكن فحول العصر الأموي وحدهم هم الذين تورّطوا في الأخذ من سابقيهم أو معاصريهم ، بل إن أغلب الشعراء المشهورين في هذا العصر قد تعقب الرواةُ والنقاد سرقاتهم .

فذو الرُّمّة مثلاً كان كثير الأخذ من غيره [1] . أخذ من ظالم بن البَراء الفُقَيْمي ومن امرىء القيس وكعب بن زهير ، وسرق من رؤبة والعجّاج .

والكُمَيتُ بنُ زيد أخذ من امرىء القيس والأخطل ، والقُطاميُّ أخذ من المرقش الأصغر والأخطل ، وجميلٌ وابنُ ميادة أخذ كلاهما من الحطيئة ، ويزيدُ بنُ مُفرّغ أخذ من مالك بن الريب ، والطِّرِمّاحُ أخذ من الأخطل .

ولما قال الفرزدق في بني ربيع :

تمنّتْ ربيعٌ أن يجيء صغارها بخيرٍ وقد أعيَى ربيعاً كبارُها

أخذه البَعيثُ بعينه في بني كُليب رهطِ جرير ، فقال الفرزدق :

إذا ما قلتُ قافيةً شَرُوداً تنحّلَها ابنُ حمراء العِجانِ

يعني البَعيث ، وكان ابنَ سُرِّيّة [2] .

كذلك أخذ كُثيّرُ عزةَ من جميل والنجاشي والحطيئة ، ويبدو أنه كان كثيرَ السرقات . فقد ذكر ياقوت الحموي في ترجمة الزبير بن بكار المتوفى سنة ٢٥٦ هـ ، أن له تصانيف كثيرة منها « كتاب إغارة كُثيّر على الشعراء » [3] .

وهكذا نرى أن ظاهرة السرقات الشعرية قد استفحل أمرها في العصر

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٥٣١

(٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٦٩ ، والسُّرّية : الجارية المملوكة التي يتسرّاها ويعاشرها صاحبُها ، والجمع:السَّراري . والعِجان : الدُّبُر

(٣) معجم الأدباء لياقوت : ج ١١ ص ١٦٤

الأموي لكثرة شعرائه ، وللسياسة الأموية التي كانت تزجّ بهم إلى الهجـــاء والنقائض ومقاتلة بعضهم بعضاً .

فهؤلاء الشعراء كانوا بحاجـــة إلى فيض شعري دائم يستعين به بعضُهم في نقائضه ومعاركه السياسية ، ويستخدمه بعضهم الآخر في شتى المواقف الداعية الى القول من مدح أو غزل أو ما إلى ذلك .

ولهذا كان على شعراء هذا العصر أن يقرءوا ويحفظوا الكثير من شعر سابقيهم ومعاصريهم ومنافسيهم لاستيحائه ، وهذا أدّى شعورياً أو لا شعورياً إلى أن يتسرب ما تسرب من شعر غيرهم إلى شعرهم. ومن هنا كان شيوع ظاهرة السرقات الشعرية في هذا العصر .

*

وفي العصر العباسي الذي تميز على عصور الأدب جميعاً بتنوع ثقـافته نرى السرقات الشعرية تتنوع صورها ويتسع مجالها الى حد لم تبلغه في العصور السابقة .

وقد أثارت كثرة السرقات في هذا العصر أكثر من حركة نقدية نشيطة توفر عليها النقاد بالدرس والبحث وصُنِّفَتْ فيها كتب ورسائل شتى . وقلمـا سلم شاعر عباسي واحد من اتهامه صدقاً أو كذباً بالسرقة من شعر غيره .

ومن بين جميع الشعراء العباسيين نرى خمسة منهم قد كثر الجدل وكثرت الخصومةُ حول شعرهم وسرقاتهم وسرقة غيرهم منهم . وهؤلاء هم بشار بن برد « ١٦٧ هـ » ، وأبو نواس « ١٩٨ هـ » ، وأبو تمـــام « ٢٣١ هـ » ، والبحتري « ٢٨٤ هـ » ، وأبو الطيب المتنبي « ٣٥٤ هـ » .

أما بشار فيقول عنه أبو بكر الصولي : « إن جميـع المحدَثين أخذوا منه واتبعوا أثره »[1]. ومن المحدثين الذين أخذوا منه تلميذه وراويته سَلْمٌ الخاسر[2].

---

(١) أخبار أبي تمام : ص ١٤٢

(٢) يقال : إنه لقب «الخاسر» لأنه ورّث عن أبيه مصحفاً فباعه واشترى بثمنه «طنبوراً» وقيل : بل خلّف له أبوه مالاً فأنفقه على الأدب والشعر ، فقـــال له بعض أهله : إنك لخاسر الصفقة . فلقب بذلك .

يُروَى أن بشاراً لما قال :

مَن راقبَ الناس لم يظفر بحاجته   وفاز بالطيبات الفاتكُ اللَّهِجُ

أخذه تلميذه سَلْم الخاسر فقال :

مَن راقب النـــاس مات غمّا   وفاز باللـذّةِ .... الجَسورُ

فقال بشار حين سمع بهذه السرقة : « يعمد إلى معانيَّ التي سهرتُ فيها ليلي، وأتعبتُ فيها فكري، فيكسوها لفظاً أخفَّ من لفظي فيُروَى شعرُه ويُترَك شعري » [1] . ومع هذا فإنه لم يسلم من الطعن عليه بالسرقة من أمثال المتلمّس وعَجيف العقيليّ .

وأما أبو نواس فحينما ظهر واستحدث بعض طرائق جديدةٍ في تقـــاليد القصيدة العربية وفي فنون الشعر اختلف النقاد فيه بين مؤيد ومعارض . وكان أبو علي البصير ممن لا يرضى أبا نواس ، وفيه يقول : « الشعر بين المدح والهجاء وأبو نواس لا يحسنهما ، وأجود شعره في الخمر والطرد ، وأحسن ما فيهما مأخوذ مسروق . وحسبك من رجل يريد المعنى ليأخذه فلا يُحسن أن يُعَفّي عليه ، ولا ينقله حتى يجيء به نَسْخاً ، فمن ذلك قوله :

دَعْ عنك لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ   وداوني بالتي كانت هي الداءُ

أخذه من قول الأعشى :

وكاسٍ شربتُ على لذةٍ   وأخرى تداويتُ منها بها

والذي أخذه منه أحسن مما قاله [2] .

---

(١) الأغاني : ج ٢١ : ص ١٧٢ - ١٧٣   (٢) الموشح للمرزباني: ص ٤٣٤

وقد تتبع النقادُ سرقاته وذكروا أنه أخذ من النابغة، والأعشى، والخنساء، وعديّ بن الرّقاع، وكثيّر، والأقيشر الأسدي، وابن أذينـــه، والأبيرد اليربوعي، والوليد بن يزيد، وأبي الهنـــدي، وبشار بن برد، والحسين بن الضحاك وغيرهم .

وعن إغارته على أشعار الوليد بن يزيد يقول صاحب الأغاني : « وللوليد في ذكر الخمر وصفتها أشعار كثيرة قد أخذها الشعراء فأدخلوهـــا في أشعارهم، سلخوا معانيَها، وأبو نواس خاصة فإنه سلخ معانيَه كلَّها وجعلها في شعره فكرّرها في عدة مواضع منه . ولولا كراهةُ التطويل لذكرتُها هنـا، على أنها تُنبىء عن نفسها »[1] .

وعن أخذه من أبي الهندي يقول صاحب الأغاني : « إن إسحاق الموصلي أنشد يوماً شعراً لأبي الهندي في صفة الخمر فاستحسنه وقرّظه، فذُكِر عنده أبو نواس فقال : ومن أين أخذ أبو نواس شعرَه إلا من هـــذه الطبقة ؟ وأنا أوجدكم سَلْخَه هذه المعانيَ كلها في شعره، فجعل يُنشد بيتاً من شعر أبي الهندي، ثم يستخرج المعنى والموضع الذي سرقه الحسنُ ـ أبو نواس ـ فيه حتى أتى على الأبيات كلها واستخرجها من شعره »[2] .

وذكر الأغاني كذلك أن الحسين بن الضحاك قال: أنشدتُ أبا نواس قصيدتي:

وشاطِرِيٍّ اللسانِ مُختلقِ التَّـ كْرِيه شابَ المجونَ بالنُّسُكِ[3]

(١) الأغاني : ج ٦ ص ٢٢٥

(٢) الأغاني : ج ٢١ ص ٤٠٩، وأبو الهندي : هو غالب بن عبد القدوس، شاعر مطبوع أدرك الدولتين : الأموية والعباسية . وكان جزل الشعر حسن الألفاظ لطيف المعاني، وإنما أخمله وأمات ذكرَه بُعدُه عن بلاد العرب ومقامه بسجستان وخراسان، وشغفه بالشراب ومعاقرته إياه وفسقه، وما كان يُتهم به من فساد الدين، واستفرغ شعره بصفة الخمر، وهو أول من وصفها من شعراء الإسلام فجعل وصفها وكَدَّه وقصدَه .

(٣) وشاطريٍّ اللسان : وربّ شخصٍ من أهل البطالة والفساد .

حتى بلغتُ إلى قولي :

تخالها نُصْبَ كأسِه قمراً   يَكرَعُ في بعض أنجُمِ الفَلَكِ

قال : فأنشدني أبو نواس بعد أيام لنفسه :

إذا عَبَّ فيها شاربُ القومِ خِلتَه   يُقبِّلُ في داجٍ من الليل كوكَبا

قال : فقلت : يا أبا عليٍّ هذه مُصالتة »(1)«فقال لي :أتظنُّ أنه يُروَى لك في الخمر معنى جيدٌ وأنا حَيٌّ » (2) .

وكأني بأبي نواس في هذه السرقات كان يرى أن كل معنى جيدٍ في الخمر هو أحقُّ به من غيره ، ومن ثَمَّ كان لا يتورع عن سرقة أي معنى يروقه في وصف الخمر ، تماماً كما كان يفعل الفرزدق بالنسبة لشعر الفخر !

وقد اهتم النقاد بسرقات أبي نواس الكثيرة ، وأخذوا يُصنِّفون فيها كتباً مثل « كتاب سرقات أبي نواس » لمهلهل بن يموت أحد شعراء القرن الرابع ورُواتِه ، كما اهتم آخرون بسرقاته في الكتب التي جمعوا فيها أخباره ... وهكذا نرى أن أبا نواس كان محور حركة نقد نشيطة قامت حول شعره وسرقاته الأدبية .

وأما أبو تمام والبحتري فكانا كذلك مبعثَ حركة نقدية أخرى أكثر نشاطاً . لقد طلع كلاهما على عصره بمذهب خاص في الشعر ، وكان لاختلاف مذهبيهما الأثر الأكبر في الخصومة التي قامت بين النقاد حولهما ، وكان طبيعياً أن يكون اتهامُ كلٍّ من الشاعرين بالسرقة على قدر الخصومة التي أحدثاها بين النقاد والشعراء .

وكان دعبل الخزاعي الشاعر « ٢٣٦ هـ » من أشد خصوم أبي تمام . سُئل عنه

---

(١) المصالتة عند الشعراء هي أن يأخذ الشاعر بيتاً لغيره لفظا ومعنى .

(٢) الأغاني : ج ٦ ص ٣٧١ . يكرع في أي شيء : يشرب منه بفمه من إناء أو غيره .

مرة فقال : « ثلُثُ شعره سرقة ، وثلثُه غَثّ ، وثلثُه صالح» [1] . واتهمه كذلك بأنه كان يتتبع معانيَه فيأخذها [1] .

ولم يكن دعبل وحده هو الذي تتبع سرقات أبي تمام ، بل كان هناك آخرون اتهموه بالسرقة والأخذ من أمثال البَعيث وكثيّر عزة ومُرار الفَقْعَسي وأبي نواس ومسلم بن الوليد .

ويذكر المرزباني أن لأبي تمام سرقات كثيرة أحسنَ في بعضها وأخطأ في بعضها ، كما يذكر ابن رشيق أنه كان يسرق من شعر ديك الجن .

ومن الذين تغالوا في ذكر سرقات أبي تمام أبو علي السجستاني، فهو يقول : إنه ليس له معنى انفرد به فاخترعه إلا ثلاثة معان ذكرها . وقد ردّ عليه الآمديُّ بقوله : « ولست أرى الأمر على ما ذكر أبو علي ، بل أرى له – أبي تمام – على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعاتٍ كثيرة وبدائع مشهورة » [3].

وقد نفى أبو تمام تهمة السرقة عن نفسه ، وذلك بقوله في إحدى قصائده :

مُنزَّهــةٌ عن السَّرَقِ المُوَرَّى   مُكرَّمــة عن المعنى المُعادِ [4]

والبحتري وقف النقاد منه موقفاً شبيهاً بموقفهم من أبي تمام ، فكان له من بينهم أنصار وخصوم . ومن خصومه ابنُ أبي طاهر الذي حكى عنه أبو عبد الله محمد بن داود بن الجرّاح في كتابه بأنه أعلمه أنه أخرج للبحتري ستمائةِ بيتٍ مسروق ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائةُ بيت [5] .

ومن خصومه أيضاً أبو الضياء بشر بن تميم الكاتب الذي استقصى سرقات

---

(١) أخبار أبي تمام للصولي : ص ٢٤٤
(٢) المرجع نفسه : ص ٦٣ - ٦٤
(٣) الموازنة : ص ١٢٣ - ١٢٤
(٤) ديوان أبي تمام : ص ٨١
(٥) الموازنة : ص ٢٧٣

البحتري من أبي تمام استقصاء بالغ فيه ، كما يقول الآمدي ، حتى تجاوز الى ما ليس بمسروق [1] .

كذلك تتبع نقاد آخرون سرقات البحتري من أبي نواس وعلي بن جبلة وأبي النجم وغيرهم . وعن سرقاته يقول ابن الأثير : « وقد افتضح البحتري في هذه المآخذ غايةَ الافتضاح ، هذا على بساطة باعه في الشعر وغناه عن مثلها » [2] .

ومن الشعراء المعاصرين للبحتري من اشترك مع نقاده وخصومه في اتهامه بسرقة الشعر ، كابن الرومي الذي يقول فيه :

يُسيءُ عفًّا فإنْ أكْدَتْ وسائلُه أجاد لِصًّا شديدَ الباسِ والكَلَبِ
حيٌّ يُغيرُ على الموتى فيسلُبُهم حرَّ الكلام بجيش غير ذي لَجَبِ
ما إنْ تزال تراه لابساً حُللاً أسلابَ قومٍ مضَوْا في سالفِ الحقَب
شعراً يغير عليه باسلاً بطلاً ويُنشِدُ الناسَ إيَّاهُ على رِقَبِ [3]

ومع ذلك نرى البحتري يتهم الشعراء بسرقة شعره فيقول :

وقد نافستني عُصبةٌ من مُقصِّرٍ ومُنتحِلٍ ما لم يَقلْه ومُدَّعِ [4]

والمتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس كان هو الآخر محورَ حركة نقدية قامت أكثر ما قامت على سرقاته الشعرية . فالنقاد قد شُغلوا كثيراً بشعره ، ما بين منتصرٍ له ومتعصبٍ ضدَّه ومتوسطٍ بينه وبين خصومه .

ولعل الحركةَ النقدية التي أحدثها شعرُ أبي الطيب هي أضخمُ حركةٍ في

---

(١) الموازنة : ص ٢٨٦ (٢) المثل السائر لابن الأثير : ص ٣١٧
(٣) ديوان ابن الرومي : ج ١ ص ٤١٣
(٤) ديوان البحتري : ص ٩١

تاريخ النقد العربي كلّه ، كما يشهد بذلك الفيضُ الغزير من الدراسات والبحوث التي كُتِبَت حوله وحول فنه الشعري .

وما من شك في أن المكانة العالية التي تبوّأها عن جدارة واستحقاق في عالم الأدب والشعر قد أحفظت صدور الكثيرين من الشعراء والنقاد في عصره فراحوا ينالون منه ومن شعره بدافع الحسد المتَنَسّع برداء من العلم وتحرّي الحقائق.

وكان من أكبر خصومه أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي الكاتب « ٣٨٨ هـ » فقد ألّف في نقده رسالتين ، هما : « الرسالة الحاتمية » و « الرسالة الموضّحة ».

أما الرسالة الأولى « الحاتمية » فأورد فيها مائة معنى من معاني أبي الطيب وأرجعها إلى ما ظنّ أنها أخِذت منه من كلام أرسطو . وأما الرسالة الثانية « الموضّحة » فأعظم شأناً من الأولى ، لأنها أول رسالة وافية صُنّفت في نقد شعر أبي الطيب وذِكْرِ سرقاته وساقط شعره .

ومن ثَمّ يُنظَر إلى هذه الرسالة من الناحية التاريخية على أنها أصل لجميع الدراسات النقدية التي ظهرت بعدها في نقد شعر المتنبي . ومن أمثلة ذلك رسالة الصاحب بن عباد « ٣٨٥ هـ » المسماة « الكشف عن مساوىء المتنبي » والتي فيها يتهمه بسرقة الكثير من شعر القدماء والمحدّثين مع ادعاء جهله بهم ، و « الوساطة بين المتنبي وخصومه » لأبي الحسن الجرجاني « ٣٩٢ هـ » والبابُ الذي عقده أبو منصور الثعالبي « ٤٢٩ هـ » في « يتيمة الدهر » لشعر المتنبي وعرّض فيه لسرقاته وسرقات الشعراء منه ، ثم كتاب « الإبانة عن سرقات المتنبي لفظاً ومعنى » لأبي سعيد العميدي « ٤٣٣ هـ » .

هذا عن حال السرقات وتطورها في العصر العباسي، ولكن مما تجدر الإشارة إليه أن هذه السرقات لم تقتصر على الشعر وحده ، وإنما تجاوزته إلى سرقة الأمثال والأقوال المأثورة للحكماء والفلاسفة ، والاعتماد في بعض أبيات الشعر على معاني القرآن الكريم والحديث الشريف .

ومن اشتهر بذلك أبو نواس وأبو تمـــام وأبو الطيب المتنبي وأبو العتاهية الذي يقول عنه أبو العباس المبرد : « وكان اسماعيل بن القاسم ـ أبو العتاهية ـ لا يكاد يُخلي شعرَه من الأخبار والآثار فينظم ذلك الكلام المشهور ويتناوله أقرب تناول ويسرقه أخفى سرقة »[1] ، ثم يورد أمثلة كثيرة لسرقاته التي من هذا النوع كقوله :

قد لعمري حكيتَ لي غُصَصَ المو تِ وحرّكتني لهـــا وسكنّتا

أخذه من قول نادب الإسكندر، فإنه لما مات بكى من بحضرته فقال نادبه : « حرّكنا بسكونه »[2] .

ومن كل ما تقدم نرى أن ظاهرة السرقات في الشعر العربي قديمة ٌ قِدمَ هذا الشـــعر ، وأنها قد سارت في طريقها تواكبه وتفعل فعلهـــا فيه ، وتتنوع صورُها وتتسع مجالاتها في عصور الازدهار الفكري،كما ضاقت دائرتها في العصور التي ران عليها الجمود وقلّ فيها الابتكار ، ولم يعد أمام الشعراء غيرُ الإغارة على أشعار الأقدمين مع توشيتها ببعض فنون البديـع .

وبعد فقد عرضنا بإيجاز إلى تاريخ السرقات في الشعر العربي حتى عصر الجمود البلاغي الذي اقترن بالجمود الفكري في الأدب والشعر .

ومن خلال هـــذا العرض رأينا كيف بدأت السرقات الشعرية في العصر الجاهلي بالانتحال أو الاجتـــلاب ، ثم كيف صار الشعراء في العصر الأموي يتصرفون في السرقة والأخذ على نحو تخفى معه معالم السرقة إلى حدّ ما .

ثم رأينا دائرتها في العصر العباسي تتسع إلى حد كبير ، وتدخلها الصنعة الفنية ، ويختلف الشعراء في أمرها بين مبالغ متفنن في إخفائها ومجاهر لا يرى عيباً في المجاهرة بها .

---

(١) الكامل للمبرد : ج ٢ ص ١١ (٢) المرجع نفسه .

كذلك رأينا في هذا العصر تعدُّدَ مصادرِ الأخذ ، فقد تجاوز الشعراء في الأخذ الشعرَ إلى مصادر أخرى من الأمثال وأقوال الفلاسفة والحكماء والقرآن والحديث .

ومنذ عهد أبي نواس أخذ الكلامُ في السرقات يرتبط بحركات النقـــد التي قامت حوله وحول أبي تمام والبحتري والمتنبي؛ فهؤلاء كانوا جميعاً محورَ النشاط النقدي في العصر العباسي، والذي كان يدور أكثر ما يدور على السرقات الشعرية.

وإذا ما انتقلنا إلى عصور الجمود الفكري فإننـــا نرى ظاهرة السرقات يستفحل أمرها وتكثر الإغارة من المتأخرين على أشعار المتقدمين فيأخذون معانيها أو يعكسونها أو ينقلونها من غرض إلى غرض ، مع توشيتها ببعض فنون البديع كالطباق أو المقابلة أو التورية أو الجناس أو ما أشبه ، وذلك لانعدام الابتكار الناشىء عن الضعف الثقافي الذي غلب على العصور المتأخرة .

ذلك عن تاريخ السرقات الشعرية ، أما عن موقف النقاد منها خلال العصور، فهذا ما سنحاول الآن التعرف إليه ...

*

موقف النقاد من السرقات :

عرضنا فيما سبق عرضاً تاريخياً موجزاً لنشأة السرقات الأدبية وتطورها في الشعر العربي. وهنا نعرض لنقـاد العرب الذين عُنُوا بدراسة هذه السرقات للتعرف الى مناهجهم في معالجتها واتجاهاتهم في النظر إليهـا ، ومدى ما أسهم به كل واحد منهم في بحث هذه الظاهرة الأدبية وتفهمها .

والمطلع على كتب علماء العربية الأوائل يجد أنه قلّما خلا أحدُها من الكلام بإيجاز أو إسهاب عن السرقات الشعرية ، وهذا ينطبق على كتب الطبقات وكتب الأدب العامة والخاصة وكتب البلاغة ، كما ينطبق على كتب النقـــد وإعجاز القرآن والكتب الخاصة بالسرقات ذاتها .

وإذا بدأنا بكتب « الطبقات » ثم بأول كتاب منها وصل إلينــا في النقد العربي ، وهو كتاب « طبقات الشعراء » لابن سلام الجمحي « ٢٣٢ هـ » ، فإننا نرى أن ابن سلام لم يدرس السرقاتِ دراسةً منهجية ، وإنما أشار إليها أشارات عرضيةً عابرة في حديثه عن الشعراء .

فهو يعترف بوجود سرقات محضة حتى في العصر الجاهلي ، وذلك كسرقة زهير بن أبي سُلمى من شعر قُراد بن حنش ، هــذا الشاعر الغطفاني الذي كان جيدَ الشعر قليلَه ، وكانت شعراءُ غَطفانَ تُغِير على شعره فتأخـــذُه وتدّعيه [١] .

وإذا انتقلنا إلى ثاني كتاب وصل إلينا من كتب طبقات الشعراء وتراجمهم ، وهو كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة « ٢٧٦ هـ » فإننــا لا نجد صاحبَه يخصُّ السرقاتِ ببحثٍ مستقل ، ولكنه يشير إليها في التراجم عند الحديث عمن أخذوا من الشاعر أو أخذ منهم .

ومن إشارات ابن قتيبة هذه نراه قد فطن الى السرقة الخفية كسرقـــة المُعذّل من امرىء القيس التي يقول عنها : « كان ـ المُعذّل ـ أشدهم إخفاء سرقة » [٢] .

كذلك فطن إلى أن الشاعر الذي يأخذ من غيره إذا زاد في المعنى المأخوذِ معنىً آخرَ فإنه يكون للأول فضلُ السَّبْق الى المعنى وللثـاني فضلُ الزيادة فيه . وهو يُعبّر عن ذلك بقوله : « وكان الناس يستجيدون للأعشى قولَه :

وكأسٍ شربتُ على لَذّةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

حتى قال أبو نواس :

---

(١) طبقات الشعراء لابن سلام : ص ١٤٧ – ١٤٨

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص٤ ١٣

دَعْ عنكَ لومي فإن اللومَ إغراءُ ... وداوِني بالتي كانت هيَ الداءُ

فسلخه وزاد فيه معنىً آخرَ ، اجتمع له بـه الحسنُ في صدره وعجزه . فللأعشى فضلُ السَّبْقِ إليه ، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه »[1] .

ويبدو من سياق عرضه لسرقات الشعراء بعضِهم من بعض أنه كان مدركاً لنوعين منها : هما سرقة الألفاظ ، وسرقة المعاني . وهكذا نرى أن ابن قتيبة قد توسَّع بعضَ الشيء عن ابن سلام في عرضه للسرقات .

ومن كتب التراجم أيضاً « يتيمةُ الدهرِ » لأبي منصور الثعالبي . وموقفُه من السرقات فيها يتمثل في إيرادِ وتسجيلِ سرقاتِ بعضِ الشعراء من بعض ، دون أن يشفعها برأيه أو يتوسَّعَ في دراستها .

ولكنه مع ذلك التفت إلى نوع من السرقات بدأ البلاغيون منذ القرن الرابع يفرضونه على السرقات الشعرية ويربطونه بفنون البديع ، كسرقـة الطباق أو الجناس أو التورية ، مما لم يَعْرِضْ له نقادُ العرب المتقدمون .

*

هذا عن كتب الطبقات والتراجم وموقفِ أصحابهـا من ظاهرة السرقات الشعرية ورأيِـهم فيها وملاحظاتِهم عليها .

أما كتب الأدب العامة والخاصة مثلُ كتـاب « أخبار أبي تمام » للصولي « ٣٣٥ هـ » ، والأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني « ٣٥٦هـ » و « زَهْرِ الآداب » للحُصَريّ القيرواني « ٤٨٨ هـ » فإنهـا تُولِي الأدبَ بصفة عامة أو خاصة جُلَّ اهتمامِها وعنايتها .

ومن أجل هذا لا نرى فيها دراسةً منهجيةً منظمةً لظاهرة السرقات ،

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٧٣

وإنْ كنا نرى فيها ملاحظاتٍ عامةً تفيد في الإلمـــام ببعض مناهج الأقدمين الذين عرَضُوا بالدرس والتحليل لهذه الظاهرة الأدبية .

ولعل كتاب « أخبار أبي تمام » من بين جميع كتب الأدب هو أهمُّها في باب السرقات ، وذلك لما ورد فيه متفرقاً من ملاحظات عامة عنها. ويمكن تلخيص ملاحظات الصُّوليّ عن السرقات الشعرية فيما يلي :

(١) يرى الصُّوليُّ أن الشاعر متى أخذ معنى وزاد عليه ووشّحه ببديعـه وتَمّمَ معناه كان أحقَّ به (١) .

(٢) يتفق مع نقادِ الشعر العلماءِ به في الحكم بأن الشاعرين إذا تعاوروا معنى ولفظاً أو جماهمـا أنْ يُجعَل السبقُ لأقدمهما سِنّاً وأولهما موتاً ، ويُنسَبَ الأخذُ إلى المتأخر ، لأن الأكثرَ كذا يقع . وإن كانا في عصر واحـــد أُلحِقَ بأشبههما كلاماً ، فإنْ أشكَلَ ذلك تركوه لهما (٢) .

(٣) فطِن الصُّوليّ في السرقات التي عرَضَ لها في كتابه إلى ثلاثـة أنواع منها وفرّقَ بينها ، وهي سرقة اللفظ ، وسرقة المعنى ، وسرقة اللفظ والمعنى .

ومن سرقة اللفظ عنده والتي عدّها « نَسْخاً » أن أبا تمام مثلاً قال :

بُخــــلٌ تَدين بحُلْوِهِ وبمُرِّه   فكأنه جزءٌ من التوحيـــدِ

فقال البحتري :

وتَديَّنٌ بالبخـــل حتى خِلتَه   فرضاً يُدانُ به الإلهُ ويُعبَدُ (٣)

ومن سرقة المعنى في رأيه ما ذكره من أن بعضَ مَن يتعصّب على أبي تمام بالتقليد لا بالفهم جاذبه يوماً وقدّم غيره بلا درايةٍ فقال : أيُحسِنُ أبو تمام أن

---

(١) أخبار أبي تمام للصولي : ص ٥٣

(٢) أخبار أبي تمام : ص ١٠٠ - ١٠١. أشكَلَ : التبس واختلط (٣) المرجع نفسه: ص ٧٧

يقول كما قال البحتري :

تسرَّعَ حتى قال من شهِدَ الوَغى لقاءُ أعادٍ أم لقاءُ حبيبِ ؟

فقال له الصولي : وهل افتضّ هذا المعنى قبل أبي تمام أحدٌ في قوله :

حَنَّ إلى الموتِ حتى ظنَّ جاهِلُهُ بأنه حَنَّ مشتاقاً إلى وطنِ ؟ (١)

ومن سرقة اللفظ والمعنى في نظره أن أبا تمام قال في وصف شعره :

مُنزَّهَةٌ عن السَّرَقِ المُوَرَّى مكرمــةٌ عن المعنى المعــادِ

فنقله البحتري نقلاً فأخذ اللفظ والمعنى في قوله يصف بلاغة :

لا يعمل المعنَى المكرَّ رَ فيــه واللفظَ المردَّدْ (٢)

هذه هي أهم الملاحظات العامة التي أُثِرَتْ عن الصولي في كتــابه « أخبار أبي تمام » وأسهم بها في موضوع السرقات الشعرية . وهي ، باستثناء الملاحظة الأولى التي سبقه إليها ابنُ قتيبة ، لم تظهر عند مؤلّف قبله ممن انتهت إلينــا كتبهم الأدبية .

*

وفي ميدان الكتب التي تجمع بين النقد والبلاغة نجد كتباً شتى تتناول بالبحث والدّرس قضايا هذين العلمين ، ومنها بطبيعة الحال قضية السرقات الأدبية .

وأهم هذه الكتب التي تختلط فيها مباحث النقد والبلاغة : عيار الشعر لابن طباطبا ، والموشح للمرزباني ، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ، والعمدة

(١) أخبار أبي تمام : ٧٩

(٢) المرجع نفسه : ص٨٢

في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، والمثل السائر لابن الأثير .

وفيما يلي نبذة عن كل كتاب من هذه الكتب تبين اتجاه صاحبه ومنهجَه في دراسته للسرقات وخلاصةَ رأيه فيها .

(١) عيار الشعر لابن طباطبا :

وهذا الكتاب من أوائل كتب النقد والبلاغة التي وصلت إلينا، وصاحبُه هو محمد بن أحمد بن طباطبا العلويّ المتوفى سنة ٣٢٢ هـ . وقد عرض ابن طباطبا في « عيار الشعر » لموضوع السرقات وعبّر عنها « بالمعاني المشتركة » .

وأول ما يلفت النظر في كلامه عنها أنه يدرك أن صناعة الشعر أشدّ على المحدَثين منها على المتقدمين . وعن ذلك يقول : « والمحنةُ على شعراء زماننا في أشعارهم أشدُّ منها على مَن كان قبلهم ، لأنهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلاَبة ساحرة . فإن أتَوا بما يَقصُر عن معاني أولئك ولا يُربي عليها لم يُتَلَقَّ بالقبول » [1] .

ولهذا السبب أباح للشاعر المحدَث أن يقتديَ بأشعار المتقدمين ، على أن يكون الاقتداءُ بالمحسن لا بالمسيء [2] . وإذا كان قد أباح للمحدَث هذا النوعَ من التقليد ، فإنه لا يُبيح له أن يُغير على معاني الشعر فيودعَها شعرَه ، ويُخرجَها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول ، ويتوهّمَ أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة [3] .

ويعبّر ابن طباطبا عن السرقة الحسنة أو غير المعيبة عنده بقوله : « وإذا تناول الشاعر المعانيَ التي قد سُبِق إليها فأبرزها في أحسنَ من الكُسْوة التي

---

(١) عيار الشعر : ص ٨ – ٩
(٢) المرجع نفسه : ص ١٨
(٣) المرجع نفسه

عليها لم يُعَب ، بل وجب له فضلُ لُطفِه وإحسانِه فيه ، كقول أبي نواس :

وإنْ جرَتِ الألفاظُ مِنّا بمِدحةٍ　　لغيرِكَ إنساناً فأنتَ الذي نَعْنِي

أخذه من الأحوص حيث يقول :

متى ما أقلْ في آخرِ الدهرِ مِدحةً　　فما هي إلّا لابنِ ليلى المكرَّمِ [١]

ثم يُحدِّد الوسائل المؤدية إلى السرقة الحسنة أو غير المعيبة بقوله: «ويحتاج من سلك هذه السبيلَ إلى إلطافِ الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها، وتلبيسِها حتى تخفَى على نُقّادها والبُصَراءِ بها ، وينفردَ بشهرتها كأنه غيرُ مسبوق إليها ، فيستعملَ المعانيَ المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه . فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزَلٍ استعمله في مديح ، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة ، فإنّ عكسَ المعاني على اختلاف وجوهها غيرُ متعذّر على مَن أحسنَ عكسَها واستعمالَها في الأبواب التي يحتاج إليها . وإن وجد المعنى اللطيفَ في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسنَ . ويكون ذلك كالصائغ الذي يُذيب الذهبَ والفضة المَصُوغين فيُعيد صياغتَهما بأحسنَ مما كانا عليه، وكالصَّبّاغ الذي يصبُغ الثوبَ على ما رأى من الأصباغ الحسنة»[٢].

وعنده أنه ليس كلّ أخذٍ وتقليدٍ مَعيباً ، بل المعوّل قبلَ كلّ شيء على الصنعة والإبداع . فإذا أخذ المتأخرُ معنى المتقدم فأحسنَ التصرفَ فيه بصورة من الصور ، سواءٌ بتغيير لفظه أو تحويره والخروجِ به من موضوع لآخر فإنه يكون له ولا يُعاب عليه [٣] .

---

(١) عيار الشعر : ص ٧٦　　(٢) عيار الشعر : ٧٧ - ٧٨

(٣) تاريخ النقد الأدبي للدكتور محمد زغلول سلام : ج ١ ص ١٥٦

(ب) الموشّح للمرزُبانيّ :

والمرزُبانيّ هو أبو عبيـــدِ الله محمدُ بنُ عِمرانَ بنِ موسى المتوفّى سنة ٣٨٤هـ ، له ما يزيد على أربعين كتاباً أكثرُها في الأدب والبلاغة والنقد وتراجم الشعراء وأخبارهم .

وكتابه « الموشّح » يتخذ من رَصْدِ « مآخذ العلماء على الشعراء » وتسجيلِها موضوعـــاً له ، ومن هنا كان مدخلُه إلى السرقات الشعرية . فهو يُكثر من أخبارها على أنها أحـــدُ المآخذ على الشعراء الذين عرَضَ لهم في كتابه .

وهو في سرده لأخبار هذه السرقاتِ يستخدم المصطلحاتِ التي استخدمها النقاد المتقدمون عليه ، كالإغارة ، والانتحـــال ، والأخْذِ ، والاجتلاب ، والمصالتة ، والاحتذاء ، والنقل ، والسرقة ، ورديء السرقة ، والمسخ .

ولعله أولُ مَن استخـدم اصطلاحَ « المسخ » في السرقات ، ورَدَ ذلك في تعليقه على إحدى سرقات « العتّابي » من « بشّار » حيث يقول : « وإن من أشعرِ شعرِ العتّابيّ لَقصيدتُه التي يمدح بها الرشيد ، وأولها :

يا ليلةً لي بِحُوّارينَ ساهرةً   حتى تكلّمَ في الصبح العصافيرُ

فقال فيها :

وفي المآقي انقباضٌ عن جفونها   وفي الجفون على الآماق تقصيرُ [1]

وهذا بيتٌ أخذه من بشّار الذي أحسنَ فيه غاية الإحسان وهو قوله :

جَفَتْ عيني عنِ التغميض حتى   كأنّ جفونَها عنهـــا قِصارُ

« فمسخه العتّابي » [2] .

---

(١) المآقي : جمع مُؤْق ، وهو مؤخر العين مما يلي الأنف . والآماق : جمع المأقَى وهو بمعنى المؤق أيضا .

(٢) الموشح للمرزباني : ص ٥٠٤

ومن كلامه نرى انه كان يكره التجني والتحامل على الشعراء في دعوى السرقة عليهم . روى المرزباني عن ابن دُرَيْدٍ عن أبي حاتم قولَه : « سمعتُ الأصمعيَّ يقول : تسعةُ أعشارِ شعرِ الفرزدق سرقةٌ ، وكان يكابر . وأمـا جريرٌ فما علمتُه سرق إلاّ نصفَ بيت ...» (١) .

وقد علّق المرزبانيّ على رأي الأصمعيّ هذا بقوله : « وهذا تحاملٌ شديدٌ من الأصمعيّ وتقوّلٌ على الفرزدق لهجائه باهلة . ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة ، فأما أن ننطلق أن تسعةَ أعشارِ شعرِه سرقةٌ فهذا محال . وعلى أن جريراً قد سرق كثيراً من معاني الفرزدق .. وقد ذكرنا ذلك في أخبار الفرزدق » (٢) .

وللمرزبانيّ رأيٌ خاص يحدّدُ فيه الصفاتِ التي بهـا يصير المعنى المأخوذُ حقاً للآخذ ، وذلك إذ يقول : « وحقٌّ مَن أخذَ معنىً وقد سُبق إليه أن يصنعه أجودَ من صنعة السابق إليه أو يزيدَ عليه فيه حتى يستحقه . فأما إذا قصّر عنه فإنه مسيءٌ معيبٌ بالسرقة مذموم في التقصير » (٣) .

ثم يتوسّع بعض الشيء في توضيح رأيـه السابق ، فيقول في موضع آخر من كتابه : « ولا يُعذَرُ الشاعرُ في سرقته حتى يزيدَ في إضاءة المعنى ، أو يأتيَ بأجزلَ من الكلام الأول ، أو يسنحَ له بذلك معنى يَفضحُ مـا تقدّمه ولا يَفتضحُ به ، وينظرَ إلى ما قصدَه نظرَ مستغنٍ عنه لا فقيرٍ إليه » (٤) .

وبعد .. فهذه صورة موجزة لمـا جاء في كتاب « الموشح » عن موضوع السرقات التي درسها المرزبانيُّ دراسة جانبية على أساس أنها أحدُ مآخذِ العلماء على الشعر . ولسنا نرى له جديداً يذكر عن السرقات ، لأن معظم ما أتى به في هذا الموضوع لا يخرج عن كونه ترديداً لآراء من سبقوه .

---

(١) الموشح للمرزباني : ص ١٦٧
(٢) المرجع نفسه : ص ١٦٨
(٣) المرجع نفسه : ص ٤٥١
(٤) المرجع نفسه : ص ٤٧٨

(ج) كتاب الصناعتين :

ومن الكتب التي تجمع بين النقد والبلاغة وعُنيت بدراسة « السرقات الشعرية » كتابُ الصناعتين لأبي هلال العسكري أحدِ علماء القرن الرابع والمتوفى سنة ٣٩٥ ﻫ .

وقد عُنِيَ أبو هلال بدراسة السرقات عناية كبيرة ، فعقد لها في كتابه فصلين : الأول « في حسن الأخذ » والثاني « في قبح الأخذ » [١] .

ففي الفصل الأول نرى أبا هلال يعرض في شيء من التوسع المعَزَّزِ بالأمثلة والشواهد لجوانب « حُسْنِ الأخذ » من وجهة نظره والتي نلخصها فيما يلي :

(١) المعاني ملكية عامة أو مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي . وعلى هذا فالأسلوبُ ، أو الألفاظُ ورَصْفُهـا وتأليفُها ونظمُها هو أساسُ المفاضلة بين الناس في المعاني المشتركة [٢] .

(٢) يؤمن أبو هلال بتوارد الخواطر . وفي ذلك يقول : « وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدمُ من غير أن يُلِمّ به ، ولكنْ كما وقـع للأول وقع للآخر » [٣] . وهو في تقرير هذا المبدأ يستوحي تجربته الشخصية كشاعر فهو يقول : « وهذا أمر عرفته من نفسي ، فلست أمْتَـرِي فيه ، وذلك أني عمِلتُ شيئاً في صفة النساء : « سَفَرْنَ بدوراً وانتقَبْنَ أهلة » وظننت أني سبقت إلى جَمْعِ هذين التشبيهين في نصف بيت ، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين ، فكثُر تعجبي ، وعزمت على ألاّ أحكمَ على المتأخر بالسَّرَق من المتقدم حكماً حتماً » [٤] .

---

(١) انظر هذين الفصلين في الجزء الأول من كتاب الصناعتين : ص ١٩٦ - ٢٣٨
(٢) أبو هلال متأثر هنا بالجاحظ . انظر كتاب الحيوان للجاحظ : ج ٢ ص ١٢١
(٣) كتاب الصناعتين : ج ١ ص ١٩٦
(٤) كتاب الصناعتين : ج ١ ص ١٩٦ - ١٩٧

(٣) يلتقي مع سابقيه في التفريق بين صور الأخذ: فمن أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً ، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجودَ من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه [١] .

(٤) يرى أن فضيلة ابتكار المعنى والسَّبْقِ إليه لا ترجع إلى المعنى في حد ذاته ، وإنما ترجع إلى من ابتكره وسبق إليه ، فالمعنى الجيدُ جيدٌ وإن كان مسبوقاً إليه ، والمعنى الوسطُ وسطٌ ، والرديءُ رديءٌ ، وإن لم يكن مسبوقاً إليهما .

(٥) يقرر أبو هلال أنه لا غنىً لأحد من أصناف القائلين عن أخذ المعاني ممن تقدمهم والصَّبّ على قوالب مَن سبقهم . والأخذُ الحسن من وجهة نظره هو ما استوفى شروطاً خاصة حصرها فيما يلي :

- أن يكسوَ المتأخرُ معنى المتقدم ألفاظاً من عنده .
- أن يوردَه في غير حِليته الأولى .
- أن يَزيد المعنى في حُسْنِ تأليفه ، وجودةِ تركيبه ، وكمالِ حليته .
- أن يأخذَ معنىً من نظمٍ فيوردَه في نثر ، أو من نثر فيوردَه في نظم .
- أن ينقل المعنى من غرض لآخر ، كأن ينقلَ المعنى المستعملَ في صفة خمر فيجعلَه في مديح ، أو في مديح فينقلَه إلى وصف .
- أن يُخفيَ الشاعرُ سرقتَه ويسترَها غايةَ الستر ، « فالحاذق يُخفِي دبيبَه الى المعنى ، يأخذه في سُترةٍ فيَحكُمُ له بالسبق إليه أكثرُ مَن يمرّ به »[٢] .

فإذا استوفى الآخذ هذه الشروط في أي معنى يأخذه من غيره فهو عند أبي هلال أحقّ بهذا المعنى ممن سَبَق إليه .

ومن خفيّ السَّرَق في رأيه أن أبا مسلم الخُراساني قـال لجلسائه : أيُّ

---

(١) كتاب الصناعتين : ص١٩٧ (٢) نفس المرجع : ص ١٩٨

الأعراض ألأَمُ ؟ فقالوا وأكثروا . فقال : ألأمُها عِرْضٌ لم يَرْتعْ فيه حَمْدٌ ولا ذَمٌّ ، فأخذه المراغي فقال :

هَجَوْتُ زُهَيراً ثم إني مَدحتُه   وما زالتِ الأشرافُ تُهجَى وتُمدَح [1]

*

هذا عن رأي أبي هلال « في حسن الأخذ » أما رأيه « في قبح الأخذ » فإننا نراه يحصر الأخذ القبيح في الأمور التالية :

- أخذ المعنى بلفظه كلِّه .
- أخذ المعنى بأكثرِ لفظه .
- أخذ المعنى الموجز وإطالته من غير زيادة في معناه .
- إخراجُ المعنى في مَعرِضٍ مُستهجَن . ومن الأخذ المستهجَن أن يأخذ الشاعر المعنى فيفسدَه أو يُعوِّصَه أو يُخرجَه في مَعرِض قبيح وكسوة مُسترذَلةٍ ، وذلك مثل قول أبي كريمة :

قفاهُ وَجهٌ ثم وجهُ الذي   قفاهُ وجهٌ يُشبه البَدْرَا [2]

هذا وقد فطن أبو هلال إلى أثر البيئة فيما يقع لبعض أبنائها من توارد الخواطر ومن التقاءٍ أو تشابهٍ في المعاني . وقد عبَّر عن ذلك بقوله : « وإذا كان القومُ في قبيلة واحدة أو في أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربةً ، كما أنَّ أخلاقَهم وشمائلَهم تكون متضارعة » [3] .

وإلى جانب ما تقدم أشار أبو هلال إلى أن المبتدِي للمعنى والآخذَ منه قد يتفقان في الإساءة . قال ابنُ أُذينة :

---

(١) كتاب الصناعتين: ج١ص ٢٢١
(٢) كتاب الصناعتين : ج ١ ص ٢٣١   (٣) نفس المرجع : ج ١ ص ٢٣٠

كأنما عائبُها دائبــاً زَيَّنها عندي بتزيينِ

فأتى بعبارة غير مرضية ونَسْجٍ غير حسَنٍ ، وأخذه أبو نواس فقال :

كأنما أثنَوْا ولم يعلموا عليك عندي بالذي عابوا

فأتى أيضاً برَصْفٍ مَرذول ونظم مردود [1] .

كذلك أشار إلى أنَّ الآخذَ والمأخوذَ منه قد يستويان في الإجـادة ، في التعبير عن المعنى الواحد . قال أعرابي :

* فَنمَّ عليهـــا المسكُ والليلُ عاكفُ *

وقال البحتري :

وحاوَلْنَ كتمانَ الترحُّلِ في الدُّجى فَنَمَّ بهنَّ المسكُ حتى تَضوَّعا [2]

وبعد ... فهذه خلاصة لرأي أبي هلال في السرقات وموقفِه منهـــا وفي الأسسِ التي بنى عليها منهاجَه النقديّ في دراستها. ولعل الجديد عنده هو ما عبَّر عنه بقوله : « ولا أعلم أحـــداً ممن صَنَّف في سَرَق الشعر فمثَّل بيْن قول المبتدِي وقولِ التالي ، وبيّن فضْل الأول على الآخِر ، والآخِر على الأول غيري ، وإنما كانت العلماء قبلي يُنبِّهون على مواضع السَّرَق فقط ، فقِسْ بمـا أوردتُه على ما تركتُه ، فإني لو استقصيته لخرج الكتاب عن المراد » [3].

*

(١) كتاب الصناعتين : ج ١ ص ٢٣٥

(٢) المرجع نفسه : ج ٢ ص ٢٣٦

(٣) المرجع نفسه : ج ١ ص ٢٣٧

د ـ كتاب العمدة لابن رشيق :

ومن علماء القرن الخامس الذين تناولوا « السرقات » بالبحث والدرس أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفى سنة ٤٥٦ هـ .

فقد عقد لها في كتابه « العمدة في محاسن الشعر وآدابه » باباً خاصاً قال عنه : « وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعيَ السلامة منه، وفيه أشياءُ غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفّل » [١] .

والمطّلعُ على ما كتبه ابنُ رشيق يجد أنه تجميع لآراء من سبقوه إلى دراسة « السرقات » مع توضيحها بالأمثلة والشواهد المختلفة . فهو يُلِمّ بالألقاب التي استحدثها الحاتميّ لأنواع السرقات في كتابه « حلية المحاضرة »، وهو يقرر أن الجرجانيّ صاحبَ « الوساطة » أصحُ مذهباً وأكثرُ تحقيقاً من كثير ممن نظر في السرقات .

وهو ينقل بعض ما رواه عبدُ الكريم بنُ إبراهيم النهشليّ من آراء السابقين في السرقات . ومن ذلك قولهم : « السَّرَق في الشعر ما نُقِل معناه دون لفظه وأُبعِدَ في نقله »، وقولهم : « والسَّرَق أيضاً إنما هو في البديع المخترَع الذي يختص به الشاعرُ لا في المعاني المشتركة » .

كذلك ينقل رأياً خاصاً لعبد الكريم في هذا الموضوع يقول فيه : « واتكالُ الشاعر على السرقة بلادةٌ وعجز، وتركُه كلَّ معنى سُبِقَ إليه جهل، ولكنّ المختارَ له عندي أوسطُ الحالات » [٢] أي عدم المبالغة في السرقة .

ولعل ابنَ رشيق هو أكثرُ العلماء تتبعاً للمصطلحات الخاصة بأنواع السرقات وحصرها وتحديد مفهوم كلٍّ منها . وهذه هي :

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٦٥ (٢) المرجع نفسه : ج ١ ص ٢٦٦

(١) **الاسطراف** : وهو أن يُعجَب الشاعرُ ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه [١] .

(٢) **الاجتلاب أو الاستلحاق** : وهو إعجابُ الشاعر ببيت من الشعر وصرفُه إلى نفسه على جهة المثل .

(٣) **الانتحال** : وهو ادعاءُ الشاعر لشعر غيره قلَّ هذا المدَّعَى أو كثُر . ولا يقال « مُنتحِل » إلاّ لمن ادَّعَى شعراً لغيره وهو يقول الشعر ، وأما إنْ كان لا يقول الشعر فهو « مُدَّعٍ » غيرُ مُنتحِل . ومن أمثلة ذلك ما مَرَّ بنا من انتحال جرير لبعض شعر المعلوط السعدي وطُفَيلِ الغَنَوِيّ .

(٤) **الاغارة** : أن يصنع الشاعرُ بيتاً ويخترعَ معنى مليحاً فيتناوله مَن هو أعظمُ منه ذِكراً وأبعدُ صوتاً ، فيُروَى له دون قائلِه ، كما فعل الفرزدق بجميلٍ وقد سمعه يُنشد :

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أوْمَأنا الى الناس وَقّفوا

فقال : متى كان المُلْكُ في بني عُذْرة ؟ إنما هو في مضرَ ، وأنا شاعرها ، فغلب الفرزدق على البيت ، ولم يتركه جميلٌ ولا أسقطه من شعره [٢]

وقد أورد ابن رشيق كذلك رأي آخرين في التفريق بين الإغارة والسَّرَق فقال: « وقومٌ يرَوْن أن الإغارةَ أخْذُ اللفظ بأسره والمعنى بأسره، والسَّرَقُ أخْذُ بعضِ اللفظ أو بعضِ المعنى ، كان ذلك لمعاصر أو قديم » [٣] .

(٥) **والغَصْبُ** : أن يأخذ الشاعر بيتاً من شاعر آخر عن طريق التهديد، وذلك كصنيع الفرزدق بالشمردل اليربوعيّ ، عندما اغتصب بيتاً منه وقال له: « والله لتدَعَنّه أو لتدَعَنّ عِرْضَكَ » ، وكصنيعه بذي الرُّمّة عندما

---

(١) العمدة:ج٢ص٢٦٦ (٢) المرجع نفسه . :ج ٢ ص ٢٦٩
(٣) نفس المرجع

اغتصب بعض أبياته وقال له : « إيّاكَ وإيّاها لا تعودنّ إليها ، وأنا أحقُّ بها منك » . فقال له ذو الرُّمّة : والله لا أعود فيها ولا أنشِدُها إلاّ لك » [1] .

(٦) المرافدة : وهي أن يُعينَ الشاعرُ صاحبه بالأبيات يَهَبُها له ، كما قال جرير لذي الرّمّةِ : أنشِدْني ما قلت لهشام المرْئيّ فأنشده قصيدتَه :

نَبَتْ عيناكَ عن طَلَلٍ بحُزوَى ... مَحَتْهُ الريحُ وامتنح القِطارا [2]

فقال : ألا أعينُك : قال : بلى بأبي وأمي . قال : قل له :

يَعُدُّ النـاسبون إلى تميمٍ ... بيوتَ المجدِ أربعةً كِبـارا

يَعُدُّون الرِّبابَ وآلَ سعدٍ ... وعَمراً ثم حنظلةَ الخيـارا

ويَهلِكُ بينهـا المرئيُّ لَغْواً ... كما أَلغَيْتَ في الدِّيَةِ الحُوارا [3]

فلقيه الفرزدق فاستنشده فلما بلغ هذه قال : جيد . أعِدْهُ ، فأعاده فقال: كلا والله ، لقد عَلَكَهُنّ مَن هو أشدّ لَحيين [4] منك . هـذا شعرُ ابنِ المراغة [5] .

(٧) الاهتدام : وهو أن يأخذَ الشاعرُ بعضَ معنى البيت دون لفظِه ويهتدمَ باقي البيت . وذلك كقول النجاشي :

وكنتُ كذي رجلين: رجلٍ صحيحةٍ ... ورجلٍ رمتْ فيها يدُ الحدَثانِ

---

(١) العمدة: ج ٢ ص ٢٦٩ – ٢٧٠

(٢) نبت عيناك : تجافتا ولم تنظرا ، وحزوى : موضع ، وامتنح : استرفد ، والقطار : جمع قَطر وهو المطر .

(٣) الحوار : ولد الناقة من حينَ يوضَع إلى أن يُفطَم ويُفصَل، وهو لا يُجزىء في الدية.

(٤) اللحيان : حائطا الفم ،

(٥) العمدة : ج ٢ ص ٢٧٠

فأخذ كُثيِّر القسم الأول واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ ، فقال :

وكنتُ كذي رجلين: رجلٍ صحيحة ورجلٍ رمى فيها الزمان فشلَّتِ [1]

(٨) **النظر والملاحظة** : وذلك حين يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الأخذ ، أو إذا تضادَّ المعنيان ودلَّ أحدُهما على الآخَر .

(٩) **الالمام** : وهو ضرب من النظر ، أو هو التغاير بمعنَى أن يتضادَّ المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يَصِحَّا جميعاً . وهو مثلُ قول أبي الشّيص :

أجدُ الملامةَ في هواكِ لذيذةً حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْني اللُّوَّمُ

وقول أبي الطيب المتنبي في عكس هذا :

أأحِبُّه وأحبُّ فيه ملامةً ؟ إنَّ الملامةَ فيه من أعدائِه [2]

(١٠) **الاختلاس أو النقل** : وهو تحويل المعنى من غرضٍ لآخَر . وذلك كقول أبي نواس :

مِلِكٌ تصوَّر في القلوب مكانُه فكأنه لم يخلُ منه مكانُ

اختلسه من قول كُثيِّر عزّة :

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تَمثَّلُ لي ليلى بكلِّ سبيلِ [3]

فكُثيِّر قال بيته في غرض النسيب فجاء أبو نواس واختلس معناه وحوَّله إلى غرض المدح .

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٧١ وانظر قصيدة كُثيِّر في أمالي القالي ج ٢ ص ١٠٧
(٢) المرجع نفسه : ج ٢ ص ٩٨ و ٢٧١ (٣) نفس المرجع : ج ٢ ص ٢٧٢

(١١) **الموازنة:** وهي أخذُ بنيةِ الكلام أو قالبِه فقط، مثل قول كُثيِّر:

تقول مَرِضْنا وما عُدْتَنا   وكيف يعودُ مريضٌ مريضا ؟

وازنَ في الشطر الثاني قولَ نابغة بني تغلب :

بَخِلْنا لِبُخْلِكِ قد تعلمين   وكيف يَعيب بخيلٌ بخيلا؟ (١)

(١٢) **العكس :** جعلُ مكانِ كلّ لفظةٍ عكسَها، وذلك كقول ابن أبي قيس:

سودُ الوجوه لئيمةٌ أحسابهم   فُطسُ الأنوف من الطِّرازِ الآخَرِ

فقد عكس فيه بيتَ حسانَ بنِ ثابت الذي يقول فيه :

بيضُ الوجوه كريمةٌ أحسابهم   شُمُّ الأنوف من الطِّرازِ الأولِ

(١٣) **الموارِدة :** وهي أن يتفق الشاعران في المعنى ويتواردان في اللفظ، دون أن يَلقَى أحدُهما الآخرَ أو يسمعَ شعرَه .

سئل أبو عمرو بن العلاء : أرأيتَ الشاعرين يتفقان في المعني ويتواردان في اللفظ لم يلق واحدٌ منهما صاحبَه ولم يسمعْ شعرَه ؟ قال : تلك عقولُ رجالٍ توافتْ على ألسنتها . وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك فقال : الشعر جادّةٌ، وربما وقع الحافرُ على الحافر (٢) .

(١٤) **الالتقاط والتلفيق :** وهو أن يؤلف الشاعر بيته من عدة أبيات، كأن يأخذ أوله من بيت ووسطه من بيت آخر، وعجُزَه من بيت ثالث. ومن ذلك قول يزيدَ بنِ الطَّثَريَّةِ :

إذا ما رآني مقبلاً غضَّ طرفَه   كأنَّ شعاع الشمس دوني يقابلُه

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٧٣   (٤) المرجع نفسه: ج ٢ ص ٢٧٣

فقد أخذ أوله من قول جميل :

إذا ما رأَوْني طالعاً من ثَنِيَّةٍ يقولون : من هذا ؟ وقد عرفوني

وأخذ وسطه من قول جرير :

فغُضَّ الطَّرف إنك من نُمَيْرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كلابا

وأخذ عجُزَه من قول عنترة الطائي :

إذا أَبْصَرْتَنِي أعرضتَ عَنِّي كأنَّ الشمسَ من حولي تدورُ (١)

(١٥) كشف المعنى : وهو توضيح المعنى المأخوذِ وإبرازُه .

(١٦) الادعاء : يقال لغير الشاعر إذا ادَّعَى شعر غيره .

*

تلك هي أنواع السرقات التي تناولها ابنُ رشيق في كتابه « العمدة » ومنها ما عرض له بالتعريف والتمثيل ، ومنها ما اكتفى فيه بالتمثيل فقط .

كذلك عرض ابن رشيق لكل من المتَّبِع والمبتدع للمعاني التي لم يُسبَق إليها ، وفرَّق بينهما وأبدى رأيه فيهما .

فالمتبعُ إذا تناول المعنى فأجاده : بأن يختصرَه إن كان طويلاً ، أو يَبْسُطَه إن كان كزًّا ، أو يُبيِّنَه إن كان غامضاً ، أو يختارَ له حسَنَ الكلام إن كان سَفْسافاً ، أو رشيقَ الوزن إن كان جافياً ، فهو أولى به من مُبدِعه ، وكذلك إن قلَبَه أو صرَفه عن وجهه إلى وجهٍ آخرَ .

فأما إن ساوَى المبتدِعَ فله فضيلةُ حُسْنِ الاقتداء فقط لا غيرها ، فإنْ قَصَّرَ كان ذلك دليلاً على سوء طبعه ، وسقوط همته وضعف قدرته .

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٧٣ - ٢٧٤

وسوءُ الاتباع عنده أن يعمل الشاعرُ معنىً رديئًا ولفظاً رديئًا مستهجناً ، ثم يأتيَ مَن بعدَه فيتّبعَه على رداءته ، نحو قول أبي تمام :

باشرْتُ أسبـــابَ الغنى بمدائحٍ   ضَرَبْتُ بأبواب الملوك طبولا

فقال أبو الطيب المتنبي :

إذا كان بعضُ الناس سَيْفاً لدولةٍ   ففي الناس بُوقاتٌ لها وطبولُ

فسرق هذه اللفظة حتى لا تفوته [1] .

ومن أحكامه في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنىً كان أولاهما أقدَمهما موتاً ، وأعلاهما سِنًّا ، فإن جمعهما عصرٌ واحد كان مُلحقاً بأَوْلاهما بالإحسان ، وإن كانا في مرتبة واحدة رُوِيَ لهما جميعاً . وقد أشار إلى هذا الرأي الصولي كما رأينا من قبل .

وأخيراً يرى ابنُ رشيق أن أجلّ السرقات نظمُ النثر وحلُّ الشعر . وقد أوردَ أمثلة لذلك من شعر أبي العتاهية وصالح بن عبد القدوس ، ثم أردفَها بقوله : « فما جرى هذا المجرَى لم يكن على سارقه جناحٌ عند الحُذّاق . . » [2].

*

هـ — أسرار البلاغة :

ومن الكتب التي تجمع بين البلاغة والنقد وتناولت موضوع السرقات الأدبية كتابُ « أسرار البلاغـة » للإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١ هـ . وقد عقد الإمامُ عبدُ القاهر للسرقات في كتابه « أسرار البلاغة » فصلين يُكمل كلاهما الآخر .

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٧٥   (٢) نفس المرجع : ج ٢ ص ٢٧٧ — ٢٧٨

ففي الفصل الأول الذي عرّضَ فيه للأخذ والسرقة وما في ذلك من التعليل وضروب الحقيقة والتخييل يستهل كلامه بقوله: « اعلم أن الحُكْمَ على الشاعر بأنه أخذَ من غيره وسرق ، واقتدى بمن تقدم وسبق ، لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً ، أو في صيغة تتعلق بالعبارة » [1] .

بعـــد ذلك يرى أن طبيعة البحث تستأديه أن يتكلم أولاً على « المعاني » فيقسّمها قسمين :

الأول : عقليٌّ صحيح ، مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مَجرَى الأدلة التي تستنبطها العقلاء ، والفوائدِ التي تُثيرها الحكماء ، ولذلك تجد الأكثرَ من هذا الجنس منتزَعاً من أحاديث النبي ﷺ ، وكلام الصحابة رضي الله عنهم ، ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنُهم الصدق ، وقصدُهم الحق ، أو تَرى له أصلاً في الأمثال القديمة والحِكَمِ المأثورة عند القدماء .

فقول أبي الطيب :

وكلُّ امرِىءٍ يُولي الجميلَ مُحبَّبٌ وكلُّ مكانٍ يُنبتُ العِزَّ طيِّبُ

معنى صريحٌ مَحْضٌ يشهد له العقـــلُ بصحته ، وليس للشعر في جواهره وذاتِه نصيب ، وإنما له ما يَلبَسُه من اللفظ ، ويَكسوه من العبارة وكيفيّةِ التأْدِيَةِ : من الاختصار وخلافِه ، والكشفِ أو ضدِّه .

وأصله قول النبي ﷺ : « جُبِلَتِ القلوبُ على حُبِّ مَن أحسنَ إليها » بل قول الله عزَّ وجلَّ : « ادفـعْ بالتي هي أحسنُ فإذا الذي بينك وبينه عداوةٌ كأنّه وَلِيٌّ حَميم » [2] .

وعلى هذا « فالعقليُّ الصحيح » عنده هو مـــا تَتّفِقُ العقلاءُ على الأخْذِ

---

(٣) أسرار البلاغة : ص ٢٢٨

(٢) نفس المرجع: ص ٢٢٨ – ٢٣٠

به والحُكْم بموجبه في كل جيل وأمّة ، ويُوجَد له أصلٌ في كلّ لسانٍ ولغة »[1] .

والثاني : تخييليّ : وهو المعنى الذي لا يُمكن أن يقال : إنه صِدْقٌ وإنّ ما أثبته ثابت ، وما نفاه مَنفيّ .

ويقول عبد القاهر إن هذا القسم من المعاني لا يُحاط به تقسيماً وتبويباً ، ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات . فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تُلطّفَ فيه واستُعين عليه بالرفق والحِذْق ، حتى أعطِيَ شَبَهاً من الحق وغُشّيَ رَوْنقاً من الصدق ، باحتجاجٍ يُخَيّل ، وقياسٍ يُصنَع فيه ويُعمَل . ومثاله قول أبي تمام :

لا تُنكِري عَطَلَ الكريمِ من الغنى ... السيلُ حربٌ للمكان العالي

فهذا قد خَيّل الى السامع أنّ الكريم إذا كان موصوفاً بالعُلُوّ والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخَلْق إليه وعِظَمِ نفعه ، وجبَ بالقياس أن ينزل عن الكريم نزولَ ذلك السيل عن الطَّوْدِ العظيم . ومعلومٌ أنه قياسُ تخييلٍ وإيهامٍ ، لا تحصيلٍ وإحكام »[2] .

ثم يستطرد عبد القاهر في توضيح رأيه الخاص « بالمعنى التخييلي » فيقول : « وأقوى من هذا في أن يُظَنّ حقاً وصدقاً وهو على التخييل قوله :

الشيبُ كُرْهٌ وكُرْهٌ أن يفارقَني ... أعجِبْ بشيءٍ على البغضاءِ مَوْدُودِ

هو من حيث الظاهرُ صدقٌ وحقيقة ، لأن الإنسان لا يُعجبه أن يدركَه الشيب ، فإذا هو أدركه كَرِهَ أن يفارقه فتراه لذلك يُنكره ويكرهه ، على أن إرادتَه أن يدوم له ، إلاّ أنك إذا رجعت إلى التحقيق كانت الكراهيةُ

---

(١) أسرار البلاغة : ٢٢٨ - ٢٣٠ (٢) نفس المرجع : ص ٢٣١

والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة . فأمّا كونُه مُراداً ومَوْدوداً فمتخيّل فيه وليس بالحق والصدق ، بل المَودودُ الحياةُ والبقاء ، إلاّ أنه لما كانت العادةُ جارية بأنّ في زوالِ رؤيةِ الإنسان للشيب زوالَه عن الدنيا وخروجَه منها ، وكان العيشُ فيها مُحَبّباً إلى النفوس صارتْ مَحَبّتُه لما لا يبقى له ـ حتى يبقى الشيب ـ كأنها محبة للشيب [1] .

ذلك بإيجاز هو تقسيمُ عبدِ القاهر للمعاني ، ومنه نرى أنه قد فلسف تقسيم العلماء السابقين للمعاني الى « معنى عامٍّ مشترك » و « معنى خاص » ، فأطلق على القسم الأول « المعنى العقلي » وعلى القسم الثاني « المعنى التخييلي » .

وعلى هذا الأساس ينفي عبد القاهر تهمةَ السرقة عن « المعنى العقلي » ويُثبتها « للمعنى التخييلي » ، وإن كنا سنراه فيما بعد ينفي السرقة عن هذا المعنى أيضاً .

*

أما الفصل الثاني الخاصُّ باتفاق الشاعرين في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة ، ففيه يعود عبد القاهر للكلام على تقسيم المعنى الى مشترك وخاص بطريقة تمتزج فيها البلاغة بالفلسفة .

وفي مستهل حديثه عن هذا الموضوع يقول عبد القاهر : « اعلمْ أن الشاعرين إذا اتفقا لم يَخْلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم أو في وجه الدلالة على الغرض » [2] . ومن هذا القول نفهم أنه يجعل الاتفاق بين الشاعرين على وجهين :

الأول : أن يكون الاتفاق بينهما في الغرض على العموم . وهذا لا يدخل عنده في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة . وذلك كأن يَقصِدَ كلٌّ

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٣٢ (٢) نفس المرجع : ص ٢٩٣

واحد منهما وصفَ ممدوحه بالشجاعة والسَّخاء ، أو حُسْنِ الوجهِ والبهاء ،أو وصفَ فرسه بالسرعة ، أو ما جرى هذا المَجرى [1] .

والثاني : أن يكون الاتفاق بينهما في وجه الدّلالة على الغرض ، وذلك بأن يذكر كلاهما ما يستدل به على إثبات الشجاعة والسخاء مثلاً لممدوحه .

وهو يقسم هذا النوعَ أقساماً : منها التشبيه بما يُوجَد هذا الوصفُ فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة ، كالتشبيه بالأسد في البأس ، وبالبحر في الجود ، وبالبدر في الحسن والبهاء ، وبالشمس في الإنارة والإشراق .

ومن أقسام هذا النوع أيضاً ذِكْرُ هيئات تَدُلُّ على الصفة من حيث كانت لا تكون إلاّ فيمن له الصفة ، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقِلّةِ الفكر .

وعنده أن هذا القسم ، وهو الاتفاق بين الشاعرين في وجه الدّلالة على الغرض يجب أن يُنظَر فيه على النحو التالي :

(١) فإن كان ممّا اشترك الناسُ في معرفته ، وكان مستقراً في العقول والعادات ، فإنّ حُكْمَ ذلك – وإنْ كانخصوصاً في المعنى – حُكْمُ العموم الذي تقدّمَ ذِكْرُه . من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة ، وبالبحر في السخاء ، وبالبدر في النور والبهاء ... وكذلك قياسُ الواحد في خَصلة من الخصال على المذكور بذلك ، والمشهور به ، والمشار إليه ، سواء كان ذلك ممن حضرك في زمانك ، أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية ، والقرون الخالية ، لأن هذا ممّا لم يختص بمعرفته قوم دون قوم ، ولا يحتاج فيالعِلمِ به إلىرَوِيّة واستنباط ، وتدبُّر وتأمُّل ، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس ، والقضايا التي وُضِع العلمُ بها في القلوب [2] .

---

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٩٣ (٢) نفس المرجع : ص ٢٩٤

(٢) وإن كان الاتفاقُ بين الشاعرين في وجه الدّلالة على الغرض مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبُّر ويناله بطلب واجتهاد ، ولم يكن كالأول في حضوره إياه وكونِه في حكم ما يقابله ، بل كان من دونِه حجابٌ يحتاج إلى خرقه بالنظر ، وكان دُرًّا في قعر بحر لا بُدّ له من تكلف الغوص عليه ، وممتنعاً في شاهق لا يَناله إلا بتجشّمِ الصعود إليه - نعم إذا كان هذا شأنُه ، وههنا مكانُه ، وبهذا الشرط يكون إمكانُه ، فهو الذي يجوز أن يُدعَى فيه الاختصاصُ والسَّبْقُ والأوّليّةُ ، وأن يُجعَل فيه سَلفٌ وخلَفٌ ، ومفيد ومستفيد ، وأن يُقضَى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين ، وأنّ أحدَهما فيه أكملُ من الآخَر ، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص عنه ، وترقّى إلى غايةٍ أبعدَ من غايته ، أو انحطّ إلى منزلة هي دون منزلته [١] .

بما تقدم نرى أن عبد القاهر يجعل ما سبق أن سماه المعنى العقليّ « اتفاقاً في الغرض على العموم » ، وما سبق أن سماه المعنى التخييليّ « اتفاقاً في وجه الدّلالة » . وكل هذه التسميات لا تخرج عن كونها محاولةً منه لفلسفة ما سبق أن تواضع عليه العلماء والنقاد من أنّ المعانيَ قسمان : مشترك عام الشركة ، وخاص .

ثم يستطرد عبد القاهر بعد ذلك إلى الكلام على المشترك والخاص من المعاني بقصد تحديد مفهومها وإبداءِ رأيهفيهافيقول: «واعلم أن ذلك الأول وهو المشتركُ العاميُّ والظاهرُ الجليُّ ، والذي قلت إنالتفاضلَ لا يدخله ،والتفاوتَ لا يصح فيه ، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة ، وساذجاً لم يعمل فيه نقْش .

فأمّا إذا رُكّب عليه معنى ، ووُصِل به لطيفةٌ ، ودُخِل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح،فقد صار بما غُيِّر من طريقته ، واستُؤْنِف

(١) أسرار البلاغة : ص ٢٩٤ - ٢٩٥

من صورتـــه ، واستُجِيدَ له من المِعْرَض [١] ، وكُسِيَ من ذلك المعرَض — داخلاً في قبيل الخاص الذي يُملَك بالفكرة والتعمل ، ويُتوَصّل إليـــه بالتدبُّر والتأمُّل [٢] .

من ذلك نرى أن عبد القاهر يُسلّم بعموم الشركة في المعاني المجردة فقط . ويقرِّر أنَّ الصياغةَ وحدَها هي التي تُخرج هـــذه المعانيَ من دائرة العموم إلى دائرة الخصوص .

وقد سبق أبو هلال العسكري إلى هذا الرأي حين قرر أن المعانيَ ملكيةٌ عامّة مشتركة بين العقلاء ، وأن الأسلوب هو أساس المفاضلة فيها بين الناس ، وكما سبق أن ذكرنا كان أبو هلال متأثراً في ذلك برأي الجاحظ [٣] .

ومع اتفاقهما في هذه الفكرة ، فإن بينهما فارقاً فيما رتب كلٌّ منهما عليهـا . فأبو هلال اتخذ من الأسلوب أو الصياغة دليلاً على السرقة ، على حين جعـــل عبد القاهر من هذه الفكرة أساساً ثابتاً للحكم على المعاني . وإذن فالصورةُ الشعريةُ وعلوُّ منزلتها من الجمال الفنيّ هي عنده أساس التقدير الذي يستحق به الشاعر المعنى حق ولو كان شائعاً مشتركاً ، لأن الشاعر أتى به « من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل ، فصار لذلك غريبَ الشكل،بديعَ الفن ، منيعَ الجانب ، لا يَدين لكل أحد [٤] .

وقد فطن عبد القاهر إلى أن المعاني قد تتبادل صفة العمومية والخصوصية ؛ فالمعنى المشترك يصير بإبداع الشاعر في تصويره معنى خاصاً ، والمعنى المبتدَع الخاصّ يصبح بكثرة التداول والاستعمال معنى عاماً مشتركاً .

---

(١) المِعرض كمنبر : هو الثوب الذي تُجلَّى به العَروس وتُقَدَّم .
(٢) أسرار البلاغة : ص ٢٩٥
(٣) انظر كتاب الحيوان للجاحظ : ج ٢ ص ١٢١
(٤) أسرار البلاغة : ص ٢٩٦

وبعد ... فهذه خلاصة لأفكار الإمام عبد القاهر المتصلة بموضوع السرقات كما جاءت في كتابه « أسرار البلاغة » ومنها نرى كيف استطاع أن يفلسف دراسة السرقات إلى حدٍّ ما، وأن ينقلها من دائرة الاتهام إلى دراسة فنية خالصة للمعاني ينتفي معها وجود سرقة على الإطلاق إلا إذا كانت نسخاً.

حقاً إنه لم يُسهب كغيره في دراسة السرقات، ولكنه مع ذلك ألمّ بجميع جوانبها، وأطلّ عليها من زوايا متعددة، ونحا في دراستها منحى أدبياً خالصاً يدل على ذوق رفيع وعلم غزير وذهن مُتفتّح وبصيرة نافذة في الشعر.

ويبدو أنه قد أوفى على كل ما ينبغي أن يقال في السرقات الأدبية، لأننا لا نرى أحداً من البلاغيين والنقاد الذين جاءوا بعده قد أضاف جديداً يُذكَر في هذا الموضوع إلا في النادر القليل ...

و — المثل السائر :

ومن كتب النقد والبلاغة التي تناولت بالبحث مشكلة السرقات الشعرية كتابُ « المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر » لأبي الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني المعروف بابن الأثير الجزري الملقب ضياء الدين والمتوفى ببغداد سنة ٦٣٨ للهجرة.

وفي مستهل بحثه للسرقات عرض ابن الأثير لبعض أمور عامة تتصل بالسرقات والنقد والشعر والشعراء الذين يؤثرهم على غيرهم.

فهو من البدء يقرر أن الأصل المعتمَدَ عليه في باب السرقات الشعرية هو « التوريةُ والاختفاء » وهو يعارض القائلين بأن المعانيَ المبتدعَة سُبِق إليها ولم يبق معنى مُبتدَع، وفي ذلك يقول : « والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة. ومَن الذي يَحجُر على الخواطر وهي قاذفةٌ بما لا نهاية له ؟ »[1]

---

(١) المثل السائر : ص ٣١١

ولكنه يستدرك بأنَّ من المعاني ما يتساوى الشعراءُ فيه ولا يُطلَق عليه اسمُ الابتداع لأولٍ قبل آخرٍ ، لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخرِ الأولَ ، كقولهم في الغزل :

عَفتِ الديارُ وما عَفتْ آثارُهنَّ من القلوبِ

كذلك يقرر أن هناك معانيَ ظاهرة تتوارد الخواطرُ عليها من غير كُلفةٍ وتستوي في إيرادها . ومثلُ ذلك لا يُطلَق على الآخرِ فيه اسمُ السرقة من الأول ، وإنما يُطلَق اسم السرقة في معنى مخصوص كقول أبي تمام :

لا تُنكِروا ضربي له مِن دونه مثلاً شروداً في الندَى والباسِ
فالله قد ضربَ الأقلَّ لنوره مثلاً من المِشكاة والنِّبراسِ[1]

فإنَّ هذا معنىً مخصوصٌ ابتدعه أبو تمام وكان لابتداعه سبب . والحكاية فيه مشهورة ، وهي أنه لما أنشد أحمدَ بنَ المعتصم قصيدتَه السينية التي مطلعها :

ما في وقوفكَ ساعةً من بَاسِ تقضِي ذِمامَ الأرْبعِ الأدراسِ[2]

انتهى إلى قوله :

إقدامُ عمرو في سماحة حاتم .. في حلم أحنفَ في ذكاء إياسِ

فقال الحكيم الكندي : وأيُّ فخر في تشبيه ابنِ أميرِ المؤمنين بأجلاف العرب ؟ فأطرق أبو تمام ثم أنشد هذين البيتين معتذراً عن تشبيهه إياه بعمرو وحاتم وأحنف وإياس . وهذا معنىً يشهد به الحالُ أنه ابتدعه . فمن أتى من

---

(١) المشكاة : الكُوَّة ، والنبراس المصباح

(٢) الذمام : العهد ؛ والأربُع : الديار ، جمع رَبْع ، والأدراس : المحُوَّة .

بعده بهذا المعنى أو جزء منه فإنه يكون سارقاً[1] .

والشعرُ عنده : هو إبداع المعنى الشريفِ في اللفظ الجزل واللطيف . وأعظم الشعراء في رأيه أبو تمام حبيب بن أوس، وأبو عبادة الوليد « البحتري » وأبو الطيب المتنبي . وهؤلاء الثلاثة عنده هم أرباب الشعر الذين ظهرت على أيديهم حسناتُه ومستحسناتُه . وقد حوت أشعارُهم غرابةَ المحدَثين إلى فصاحة القدماء ، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء .

أما أبو تمام فإنه رَبُّ معان وصَيْقَلُ ألباب وأذهان ، وأما أبو عبادة البحتريُّ فإنه أحسنَ في سبك اللفظ على المعنى وأراد أن يَشعر فغَنَّى ، ولقد حاز طرفي الرقةِ والجزالةِ على الإطلاق ، وأما أبو الطيب المتنبي فإنه أراد أن يَسلك مسلك أبي تمام فقصَّرتْ عنه خُطاه ، ولم يُعطه الشعرُ من قياده ما أعطاه . ولكنه حَظِيَ في شعره بالحكم والأمثال واختص بالإبداع في وصف مواقف القتال .

وقد رأى الناسَ عادلين في أبي الطيب عن سَنَن التوسط ، فإمّا مُفْرِط في وصفه أو مُفَرِّط . أما هو – ابن الأثير – فبعد التأمل في شعر أبي الطيب بعين العدل البعيدة عن الهوى ، وعين المعرفة التي ما ضل صاحبُها وما غوى ، وجده أقساماً خمسة : خُمْس في الغاية التي انفرد بها دون غيره ، وخُمْس من جيد الشعر الذي يساويه فيه غيرُه ، وخُمْسٌ من متوسط الشعر ، وخُمْس دون ذلك ، وخُمْس في الغاية المتقهقرة التي لا يُعبأ بها ، وعَدمُها خير من وجودها . ولو لم يقلها أبو الطيب لوقاه الله شرها ، فإنها هي التي ألبستْه لباسَ الملام ...[2]

*

بعد ذلك يعرض ابن الأثير للسرقات الشعرية ، فيذكر أولاً أن هذه

---

(١) المثل السائر : ص ٣١١ – ٣١٢ (٢) نفس المرجع : ص ٣١٤

السرقات لا يمكن الوقوف عليها إلاّ بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد . فمن رام الأخذَ بنواصيها والاشتمالَ على قواصيها بأنْ يَتصفّحَ الأشعارَ تصفّحاً ، ويقتنعَ بتأمُّلِها ناظراً ، فإنه لا يظفَر منها إلاّ بالحواشي والأطراف [1].

وعن مفهومه للسرقات الشعرية يقول : « والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخِرُ شيئاً من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظةً واحدةً فإن ذلك من أدلّ الدليل على سرقته » [2] .

ومع إسهاب ابن الأثير في كلامه على السرقات الشعرية ، فإنه لم يأت بجديد يُذكرُ له في هذا الباب . ومنهجه في دراسة هذا الموضوع على ما به من تقسيمات كثيرة وتعريفات متعددة لا يخرج عن كونه مجردَ تقسيمٍ وتفريعٍ لكل ما اهتدى إليه مَن سبقوه إلى دراسة السرقات.

وابن الأثير يقرر من البدء أن الهدف الذي يرمي إليه من بحثه في السرقات هو بيان « وجوهِ المأخذ وكيفيةِ التوصل إلى مداخل السرقات » . وهو ينطلق في ذلك من تأكيد حقيقة مُسلَّم بها وهي أن الآخِر لا يستغني عن الاستعارة من الأول .

وكأني به يتوجه بهذا البحث إلى « الآخذ » أكثرَ من أي اعتبار آخر ، وذلك ليعلّمَه كيف يُخفي سرقته ! فهو ينظر إلى « السرقات » على أنها نوع من صناعة المعنى ، ومن ثَمّ يصارح الآخذ بقوله : « واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني ، اذْ لا يستغني الآخِرُ عن الاستعارة من الأول ، لكنْ لا ينبغي لك أن تعجلَ في سبك اللفظ على المعنى المسروق ، فتناديَ على نفسك بالسرقة ، فكثيراً ما رأينا مَن عجّلَ في ذلك فعثَر ، وتعاطي فيها البديهةَ فعقَر . والأصلُ المعتمد عليه في هذا الباب

---

(١) المثل السائر : ٣١٢

(٢) نفس المرجع :ص ٣١٢

التورية والاختفاء ... »[1] .

ثم ينتقل ابن الأثير بعد ذلك إلى الكلام على أقسام السرقات فيحصرها في خمسة أقسام على النحو التالي :

الأول : **النسخ** : وهو أخذ اللفظ والمعنى برُمّته من غير زيادةٍ عليه ، مأخوذاً ذلك من نسخ الكتاب .

والثاني : **السَّلْخ** : وهو أخذ بعض المعنى ، مأخوذاً من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ .

والثالث : **المَسْخ** : وهو إحالةُ المعنى إلى ما دونه ، مأخوذاً ذلك من مَسْخِ الآدميين قِرَدةً .

والرابع : أخذُ المعنى مع الزيادة عليه .

والخامس : عكس المعنى إلى ضده .

ثم يذكر ابن الأثير أن كل قسم من هذه الأقسام يتنوّع ويتفرع ، وتخرج به القسمة إلى مسالك دقيقة . « فالنسخ » يأتي عنده على ضربين :

الأول : يُسَمّى وقوعَ الحافر على الحافر ،وهو أخذُ اللفظ والمعنى برُمّته من غير زيادة أو نقصان ، كبيتي طرَفة وامرىء القيس[2] .

الثاني : وهو الذي يؤخذ فيه المعني وأكثرُ اللفظ ، كقول بعض المتقدمين يمدح « مَعْبداً » صاحبَ الغناء .

أجاد طُوَيْسٌ والسُّرَيْجيُّ بَعدَهُ وما قصَباتُ السَّبْقِ إلّا لمَعبدِ

ثم قال أبو تمام :

---

(١) المثل السائر : ص ٣١٠ - ٣١١ (٢) نفس المرجع : ص ٣١٤

محاسنُ أصنافِ المغنِّين جَمَّةٌ ... وما قصَباتُ السبق إلّا لمعبدِ[1]

*

أما القسم الثاني من السرقات وهو « السلخ » فقد ذكر ابن الأثير أنه قسّمه إلى اثني عشر ضرباً ، ولكنه لم يأت إلاّ على أحد عشر ضرباً منها . وهذه هي:

(١) أن يُؤخَذَ المعنى ويُستخرَجَ منه ما يُشبهه ، ولا يكون هو إياه . وهذا من أدقّ السرقات مذهباً وأحسنِها صورةً ، ولا يأتي إلاّ قليلاً . ومن ذلك قول بعض شعراء الحماسة :

لقد زادَني حُبًّا لنفسيَ أنّني ... بغيضٌ إلى كلِّ امرِئٍ غيرِ طائلِ

أخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه معنى آخرَ غيرَه إلاّ أنه شبيه به ، فقال :

وإذا أتتْكَ مَذَمّتي من ناقصٍ ... فهي الشهادة لي بأنّيَ كاملُ

(٢) أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ . وذلك مما يَصعُب جداً ولا يكاد يأتي إلاّ قليلاً .

(٣) أخذ المعني ويسيرٍ من اللفظ . وذلك من أقبح السرقات وأظهرِها شناعةً على السارق .

(٤) أن يؤخَذَ المعنى فيُعكَسَ . وذلك حسَنٌ يكاد يُخرجه حُسْنُه عن حد السرقات .

(٥) أن يُؤخذ بعضُ المعنى .

(٦) أن يُؤخذ المعنى فيزادَ عليه معنىً آخرُ .

(١) المثل السائر : ص ٣١٥

(٧) أن يُؤخذ المعنى فيُكسَى عبارة أحسنَ من العبارة الأولى . وهذا هو المحمودُ الذي يَخرج به حسْنُه عن باب السرقة .

(٨) أن يُؤخَذ المعنى ويُسبك سبكاً موجزاً . وذلك من أحسن السرقات لما فيه من الدلالة على بَسْطة الناظم في القول ، وسَعَة باعه في البلاغة .

(٩) أن يكون المعنى عاماً فيُجعَل خاصاً ، أو خاصاً فيجعَل عاماً . وهو من السرقات التي يُسامَح صاحبُها .

(١٠) زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يُؤخَذ المعنى فيُضرَبَ له مثال يوضحه .

(١١) اتحادُ الطريق واختلافُ المقصد . ومثاله أن يسلك الشاعران طريقاً واحداً فتخرجَ بهما إلى مَوْرِدين أو روضتين ، وهناك يَتبيَّن فضلُ أحدِهما على الآخر . وقد مثَّل ابنُ الأثير لهذا النوع من « السلخ » بمرثيتين : إحداهما لأبي تمام في رثاء ولدين ، والثانية للمتنبي في رثاء طفل صغير ، مع بيان ما اتفقا فيه وما اختلفا من المعاني في موضوع واحد . هذه هي أضرب « السلخ » عند ابن الأثير ، وقد فصَّل القول فيهـا بإيراد العديد من الأمثلة التي توضح مفهومه لكل ضرب من هذه الأضرب [١] .

ثم ينتقل ابن الأثير بعد ذلك الى القسم الثالث من السرقات وهو « المسخ » فيعرفه بقوله : وهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة [٢] ، ثم يقرر بأن القسمة تقتضي أن يقرن إليه ضده وهو قلبُ الصورة القبيحة إلى صورة حسنة .

*

وبعد ... فهذا عرض مجمل للفصل الخاص « بالسرقات الشعرية » في كتاب

---

(١) يُرجَع في هذه الأضرب وأمثلتها إلى كتاب المثل السائر من صفحة ٣١٦ — ٣٣٤

(٢) المثل السائر : ص ٣٣٤

« المثل السائر » والذي عمَد فيه ابنُ الأثير الى بيان « وجوه المآخذ وكيفية التوصل الى مداخل السرقات »

وقد رأينا من خلال هذا العرض أنه لم يُضف جديداً يُعرَف به ويُحسَب له في باب « السرقات الشعرية » ، فكل ما أتى به مسبوق إليه ، ولكنْ حسْبُه أنه أولُ مَن استقصى آراء السابقين عن السرقات ورتَّبها وفرَّعها وأكثر من الأمثلة التي توضّح أنواعَها وأضربَها ...

*

ذلك عن تتبع السرقات الشعرية في أهم كتب الأوائل التي تجمع بين النقد والبلاغة . ولكن إلى جانب هذه الكتب هناك كتب خاصة في النقد ، تتخذ من نقد الشعراء موضوعاً لها : منها ما يقوم على أساس الموازنة بين شاعرين مثلاً ، ومنها ما يَقتَصِر بحثه على شاعر بعينه ، فيتناولُ شعرَه بالنقد من جوانب شتى .

ومن الطبيعي أن يمتد البحث في كتب النقد الخاصة هذه إلى « السرقات » على أنها ظاهرة أدبية مشتركة بين الشعراء ، وأنَّ على النقد أن يواجهها ويُبديَ رأيَه فيها .

ومن أهم كتب النقد الخاصة التي أولَتِ السرقاتِ قدراً كبيراً من عنايتها وبحثها كتابُ « الوساطة بين المتنبي وخصومه » ، وكتابُ « الموازنة بين أبي تمام والبحتريّ » .

وفيما يلي عرض للمنهاج الذي اتبعه مؤلِّفُ كلٍّ منهما في دراسته لموضوع « السرقات الشعرية » .

*

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه :

وصاحب « الوساطة » هو أبو الحسن عليُّ بنُ عبد العزيز الجرجاني ، الفقيهُ

الشاعر والأديب الناقد والمتوفى سنة ٣٦٦ للهجرة .

ومقدمة « الوساطة » تُزوّدُنا بالحافز الذي استحثّ أبا الحسن الجرجانيّ على تأليفها . فالخصومة في عصره شديدة بين أنصار المتنبي وخصومه. فهناك فريقان: فريقٌ مُطنِب في تقريظ المتنبي منقطع إليه بجملته، وفريق عائب يتتبع سقطاتِه وإذاعةَ غَفَلاتِه ... وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه [1].

ويرى أبو الحسن أن في هذه الخصومةِ المندفعة بعاطفة الحب والكره خروجاً بالنقد عن نهجه القويم الواضح وإفساداً لروحه ، ولهذا يَزُجُّ بقلمه في هذه المعركة النقدية ليقول كلمة الحق .

والرجلُ في نظر نفسه مؤهَّل لذلك ، فهو أولاً وقبل كل شيء أديب شاعر يمارس التجربة الشعرية ، ولهذا فهو أعلم من غيره بأسرارها ، وكلّ محاسنها وعيوبها . وهو بعد ذلك فقيه قاض تعوّدَ النظرَ في الخصومات والفصلَ فيها على أسس من الحق والعدل والنزاهة والإنصاف .

لكل هذه الاعتبارات يرى الرجلُ نفسَه أجدرَ من غيره بالنظر في هذه القضية الأدبية ، قضيةِ المتنبي مع خصومه، أو على الأقل بالوساطة بين المتنبي وخصومه . وهذا ما فعله في كتابه « الوساطة » .

والذي يَعنينا من كتاب « الوساطة في بحثنا هنا قضيةٌ واحدة ، هي قضية « السرقات الشعرية » من حيث التعرفُ إلى رأي أبي الحسن الجرجاني فيها ، وإلى المنهاج الذي اتبعه في دراستها .

وتجدر الإشارة من البدء إلى أن أبا الحسن لم يقصد إلى دراسة « السرقات » قصداً ، وإنما دعاه إلى ذلك أنه رأى خصومَ المتنبي يدّعون عليه السرقة ، ويزعمون أنه لا يسلم له بيت ، ولا يخلُص من معانيه معنى ، وأنه « ليث

---

(١) الوساطة : ج ١ ص ١١

مُغِير ، وسارق مختلس ، وأنه عمَد إلى شعر أبي تمام فغيَّر ألفاظَه وأبدل نظمَه ، وأخذ معانيَه بأعيانها أو معانيَ غيره ، وأنه إن زاد على ما أخذ أو تجاوزه قليلا اضطرَّ إلى تعقيد اللفظ ، وفساد الترتيب ، واضطراب النسج . فصار خيرُه لا يفي بشره ، وجرمُه يزيد على عذره ، ثم لم يظفر بمعنى شريف ، وإنما هو الإفراطُ والإغراق والمبالغة والإحالة [١] . أجل .. رأى أبو الحسن مزاعم خصوم المتنبي ودعوى السرقة عليه فأراد أن يتحرّى وجه الحق في هذه القضية ، ومن هنا كان مدخلُه إلى بحث السرقات .

ويمكن تلخيص رأي أبي الحسن الجرجاني في السرقات ومناهجه في دراستها على النحو التالي :

(١) يُقرُّ أبو الحسن بصعوبة مشكلة السرقات ، ويذكر أنها بابٌ لا ينهَض به إلاّ الناقد البصير ، والعالم المبرّز ، وليس كلُّ من تعرّض له أدركه ، ولا كلُّ مَن أدركه استوفاه واستكمله [٢] .

(٢) وعنده أن السَّرَق داء قديم ، وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخَر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه .

(٣) يرى أن أهل عصره ومَن بعدهم أقرب إلى المعذرة وأبعد من المذَمّة ، لأنّ مَن تقدّمهم قد استغرقوا المعانيَ ، وسبقوا إليها ، وأتوا على معظمها . ومن ثَمّ فقد يقع للمحدَث معنى يخاله مبتكَراً ، أو غريباً مبتدَعاً ، ثم يتصفح الدواوين فإذا هناك مَن سبقوه إلى هذا المعنى . وبناء على ذلك يقول أبو الحسن : « ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بَتّ الحُكْمِ على الشاعر بالسرقة [٣] » .

---

(١) الوساطة : ج ١ ص ١٤٠ – ١٤١ (٢) نفس المرجع : ج ١ ص ١٤٣
(٣) الوساطة : ج ١ ص ١٦٧

(٤) وقد رتّب على رأيه السابق قاعدةً خاصةً في النظر إلى المعاني المشتركة عبّر عنها بقوله : إذا وجدتُ في شعره – أيّ شاعر – معانيَ كثيرة أجدُها لغيره ، حكمتُ بأن فيها مأخوذاً لا أثبتُه بعينه ، ومسروقاً لا يتميّز لي من غيره . وإنما أقول : قال فلان كذا ، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا ، فأغتنمُ به فضيلةَ الصدق ، وأسلم من اقتحام التهوّر [(١)] » .

(٥) يقرّرُ القاضي الجرجاني أن السرقات أصنافٌ كثيرة ذكر منها : السّرَق ، والغصْبَ ، والإغارة ، والاختلاسَ ، والإلمامَ ، والملاحظةَ ، والمشتركَ الذي لا يجوز ادّعاءُ السّرَقِ فيه ، والمبتذَل الذي ليس أحد أولى به ، والمختصّ الذي حازه المبتدي فملكه ، وأحياه السابق فاقتطعه ، فصار المعتدي مختلساً سارقاً ، والمشارك له محتذياً تابعاً .

ومن هذه المصطلحات ما استخدمه النقاد السابقون ، ومنه ما أورده أبو الحسن لأول مرة إما من محض اجتهاده هو أو مما كان متداولاً في عصره ، ولكنه لم يفصح عن مدلول هذه المصطلحات عنده أو عند غيره ممن استعملوها قبله .

ومن المصطلحات الأخرى التي استعملها « النقل » أي نقل المعنى من غرض إلى آخر ، مع محاولة ستره بكل الوسائل الممكنة . وفي ذلك يقول : « إن الشاعر الحاذق إذا عَلِق المعنى المختلس ، عدل به عن نوعه وصنفه ، وعن وزنه ونظمه ، وعن رَوِيّه وقافيته ، فإذا مرّا بالغبيّ الغُفْل وجدهما أجنبيين متباعدين ، وإذا تأمّلَهما الذكيُّ عرف قرابة ما بينَهما والوصلة التي تجمعهما [(٢)] » .

---

(١) الوساطة: ج١ ص ١٦٧
(٢) المرجع نفسه : ص ١٦٠

وقد مثّل لذلك بقول كثيّر :

أريد لأنسى ذكرَها فكأنما تمثّلُ لي ليلَى بكل سبيلِ

وقول أبي نواس :

مَلِكٌ تصوَّرَ في القلوب مثـــاله فكأنه لم يَخْلُ منه مكانُ

ثم عقّب بقوله : « فلم يَشُكَّ عالمٌ في أن أحدهما من الآخر ، وإن كان الأول نسيباً والثاني مديحاً[1] » .

ومن المصطلحات الأخرى كذلك « القلب » : ويقصد به « النقض » وهــو عنده من لطيف السَّرَق ، كقول المتنبي :

والجراحاتُ عندَهُ نغماتٌ سبقتْ قبل سَيْبِــه بعطاء[2]

إنما ناقضَ به أبا تمام في قوله :

ونَغْمةُ معتفٍ جَدْوَاهُ أحلى على أذنيه من نَغَمِ السَّماعِ[3]

وهو يُحذّر من قَصْر السرقة على ما ظهر دون مـــا خفِي . وفي ذلك يقول : « وأولُ ما يلزمك في هذا الباب ألاّ تَقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كَمَن ونضَح عن صاحبه ، وألاّ يكون همّـك في تتبّع الأبيات المتشابهة والمعـاني المتناسخة طلبُ الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد .

---

(١) الوساطة : ج١ص ١٦٠ .

(٢) السيب : العطاء . والمعنى إن نغمة السائل وصوته قبل الإعطاء تشق عليه وتجرحه .

(٣) الوساطة : ج ١ ص ١٦١ ومعتف جدواه : طالب عطاءه

ومن الأمثلة التي استدل بها أبو الحسن الجرجاني على رأيه هـذا قول لبيد ابن ربيعة :

وما المال والأهلون إلا ودائعٌ ولا بُدَّ يوماً أنْ تُرَدَّ الودائعُ

وقول الأفْوَهُ الأودى :

إنما نعمةُ قومٍ مُتْعَةٌ وحياة المرء ثوبٌ مُسْتعارُ

ثم عقب على البيتين بقوله : « وإن كان هذا ذكَرَ الحيـاةَ ، وذلك ذكَرَ المالَ والولدَ ، وكان أحدُهما جُعِل وديعةً والآخَرُ عاريةً[1] » .

(٧) وهو يحكم بانتفاء السرقة عن التشبيهات في الأمـور التي يشترك فيها الناطق والأبكم ، والفصيح والأعجم ، والشاعر والمفحَم ، كتشبيه الحسَن بالشمس والبدر ، والجوادِ بالغيث والبحر ، والبليد البطيء بالحجر والحمار .

ولهذا فالتشبيهات عنده صِنفان : صنفٌ مشتركٌ عامُّ الشركة لا ينفرد به شاعرٌ دون شاعر ، وذلك كالتشبيهات السابقة ، لأنَّ حُسْنَ الشمس والقمر ، وُجودَ الغيث ، وبلادةَ الحمار ونحوَ ذلك ، مقرَّرٌ في البداية ، وهو مركبٌ في النفس تركيب الخِلْقة .

وصِنفٌ سبق المتقدمُ إليه ففاز به ، ثم تُدُووِلَ بعدَه فكثُر واستُعْمِل ، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد ، والاستفاضـةِ على ألْسُنِ الشعراء ، فحمَى نفسَه عن السَّرَق ، وأزال عن صاحبه مَذمَّةَ الأخْذِ ، كما يُشاهَد ذلك في تشبيه الطلَل بالكِتاب ، والفتاةِ بالغزال في جِيدها وعينيها ، والمهاةِ في حسنها وصفائها .

---

(١) الوساطة : ج ١ ص ١٦١

وكل ما في الأمر بالنسبة لهذا الصنف أن منازعِي هذه المعاني قد يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعةُ في الشيء المتداوَل ، وينفرد أحدهم بلفظةٍ تُستعذَب ، أو ترتيبٍ يُستحسَن ، أو تأكيدٍ يُوضَع موضعَه ، أو زيادةٍ اهتدَى إليها دون غيره ، فيُريك المشتركَ المبتذَلَ في صورة المبتدَعِ المخترَع .

فالعامّةُ والخاصّة لم تزل تُشَبِّه الورد بالخدود والخدودَ بالورد نثراً ونظماً ، وتقول فيه الشعراء وتُكثِر ، وهو من الباب الذي لا يمكن ادعاءُ السرقة فيه إلا بتناول زيادةٍ تُضَمُّ إليه أو معنى يُشفَع به ، كقول علي بن الجهم :

عشيةَ حَيَّاني بوردٍ كأنه ... خدودٌ أُضيفتْ بعضُهنَّ إلى بعضِ

فإضافة « بعضهن إلى بعض » له ، وإنْ أُخِذَ فمنه يُؤخَذ ، وإليه يُنسَب

وكقول أبي سعد المخزومي :

والوردُ فيه كأنما أوراقُهُ ... نُزِعتْ وردَّ مكانَهنَّ خدودُ

فلم يزد على ذلك التشبيه المجرد ، لكنه كساه هذا اللفظَ الرشيق ، فصرتَ إذا قِسْتَه إلى غيره ، وجدت المعنى واحداً ، ثم أحسستَ في نفسك عنده هِزَّةً ووجدت طِرْبَةً تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم يُنازَع فيها . ومتى جاءت السرقةُ هذا المجيء لم تَعُدْ من المعايب ، ولم تُحصَ في جملة المثالب ، وكان صاحبُها بالتفضيل أحقّ ، وبالمدح والتزكية أولى [1] .

(٨) وهو ينفي وجود السرقة في الألفاظ المنقولة المتداولة مثل لفظة « تستعفى » في قول أبي نواس .

---

(١) الوساطة : ج ١ ص ١٤٤–١٤٧

ترى العيَن تستعفيك من لمعانها ... وُتحسَر حتى ما تُقِلُّ جفونَهـــا

والتي يزعم مهلهل بن يموت المُزّرِع أنها مأخوذة من قول الأبيرد :

وقد كنتُ أستعفي الإله إذا اشتكى ... من الأمر لي فيه وإن عَظُم الأمرُ

وفي ذلك يقول أبو الحسن الجرجاني: « ولا أراهما اتفقا الا في « الاستعفاء» وهي لفظة مشهورة مبتذَلة ، فإن كانت مسترَقة فجميع البيت مسروق ، بل جميع الشعر كذلك ، لأن الألفاظ منقولة متداولة ، وإنما يُدعَى ذلك في اللفظ المستعار أو الموضوع [١] » . وفي موضع آخر يقول : « فإنْ كان هذا سرقةً ، فالكلام كلُّه سرقة [٢] » .

كذلك لا يرى معنى للسرقة في « أسماء المواضع » ويقول : « ولو كان الجمع بينها سرقة لكان أفرادُها كذلك ، فكان يحرُم على الشاعر أن يذكرَ شيئاً من بلاد العرب [٣] » .

هذه هي أهم الآراء والقواعد التي بنى عليها أبو الحسن الجرجـاني منهجه في دراسته للسرقات الأدبية . ومن هذه الآراء والقواعد ما اقتبسه من سابقيـــه ، ومنه ما اهتدى إليه بنفسه .

وكما رأينا لقد تناول مشكلة السرقات تنـــاولاً موضوعياً بعيداً عن روح التعصب والهوى ، ولعله لذلك كان أكثر من غيره إصابة ونجاحاً : إصابةً في معالجة الموضوع ، ونجاحاً في الوصول إلى بعض القواعد الجديدة التي أخذها عنه وأفاد منها النقاد من بعده ...

---

(١) الوساطة : ج١ص ١٦٤

(٢) نفس المرجع : ص ١٦٣

(٣) نفس المرجع .

*

(٢) الموازنة بين أبي تمام والبحتري :

وصاحب الموازنة هو أبو القاسم الحسنُ بنُ بشر بن يحيى الآمديّ البَصريّ المتوفي سنة ٣٧١ للهجرة .

كان كاتباً شاعراً وأديباً ناقداً ، وكان على اتساع تام في علم الشعر ومعانيه ، وإليه انتهت رواية الشعر القديم والأخبار في آخر عمره بالبَصرة .

ترجم له ابنُ النديم في كتابه « الفَهرسْت » وقال عنه : « مليح التصنيف جيد التأليف ، متعاطٍ مذهبَ الجاحظ فيما يعمله من الكتب » [١] ، وذكر له عشرة كتب أوصلها ياقوت الحمويّ إلى ثلاثة عشر كتاباً [٢] .

ومعظم هذه الكتب في النقد ومعاني الشعر والسرقات واللغة ، منهـــا : كتابُ الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، وكتاب تفضيل شعر امرىء القيس ، وكتاب ما في « عيار الشعر » لابن طباطبا من الخطأ ، وكتاب الرد على ابن عمار فيما خطّأ فيه أبا تمام ، وكتاب معاني شعر البحتري ، وكتاب المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء ، وكتاب فرقِ ما بين الخاص والمشترك من معاني الشعر ، الذي عالج فيه المعانى التي تشترك العرب فيها ولا يُنسَب مستعمِلها إلى السرقة ، والمعاني الخاصة التي ابتدعها الشعراء وتفرّدوا بها .

وكل هذه الكتب لم يصل إلينا منها إلاّ كتاب المختلف والمؤتلَف ، وكتابُ الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، أحدُ الكتب الخاصة في النقد ، والذي نشرع الآن في التعرف إلى ما ورد فيه عن موضوع السرقات الأدبية .

وكتاب « الموازنة بين الطائيين » كما يفهَم من عنوانه هو محاولة نقدية أو

---

(١) كتاب الفهرست لابن النديم : ص ٢٢٧

(٢) معجم الأدباء لياقوت : ج ٨ ص ٧٥

منهاج جديد في النقد العربي استوحاه الآمدي من طبيعة الجدل الشديد الذي قام بين النقاد حول هذين الشاعرين الكبيرين : أبي تمام والبحتري .

لقد وجد مَن شاهده ومن رآه من رواة الأشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبي تمام لا يتعلق بجيده جيد غيره ، ورديئه مطروح مرذول ، وأن شعرَ البحتري صحيحُ السبك، حسن الديباج ليس فيه سَفساف، ولا رديء مطروح ، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً .

ووجد أن مَن فضّل البحتري هم الكتّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ، وأن مَن فضّل أبا تمام نسبه إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يَحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج – وهؤلاء هم أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ، ومَن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام.

كذلك وجد أن كثيراً من الناس قد جعلهما طبقة ، وذهب إلى المساواة بينهما ، وأنهما في نظره لمختلفان ، لأن البحتري – عنده – أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمودَ الشعر المعروف، ولأن أبا تمام – عنده – شديدُ التكلف ، وشعرُه لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولّدة .

هذا موجزُ آراءِ مَن شاهده ومَن رآه من رُواة الأشعار المتأخرين في الشاعرين ، وهذا ما دعاه إلى تأليف « الموازنة » . وعنده أنه لا يجب إطلاق القول بأيّهما أشعرُ ، لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباينِ مذاهبهم فيه .

ولكنّه مع ذلك يستطرد فيقول : « فإنْ كنتَ ممن يفضّلون سهلَ الكلام وقريبَه ويؤثِر صحةَ السبك وحُسْن العبارة وحُلوَ اللفظ وكثرةَ الماء والرونق فالبحتري أشعرُ عندك ضرورةً . وإن كنتَ تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تُستخرَج بالغموض والفكرة فأبو تمام عندك أشعرُ لا محالةَ » .

هذا عن أسباب تأليف « الموازنة » ، أما عن منهاج النقد الذي رسمه

الآمديُّ لنفسه فيها فهو أقربُ إلى مناهج النقد الحديثة ، ذلك لأنه لا يسبق كغيره إلى الإفصاح بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر . وإنما هو يقارن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، كما يقارن بين معنى ومعنى ، ثم على ضوء هذه المقارنة يحكم أيّهما أشعر في تلك القصيدة وذلك المعنى . وحينئذ يترك الحكم لمن شاء على جملة ما لكلّ واحدٍ منهما ، إذا أحاط علماً بالجيد والرديء . وكأني به أراد بهذا الاتجاهِ أن يضعَ أسُساً جديدة للنقد الأدبي المقارن يحتذيها بعده مَن شاء من النقاد.

*

والسرقات ليست أصلاً في « الموازنة » وإنما تأتي فيها كعنصر من عناصر المنهج النقدي الذي اتّبعه الآمديُّ في دراسة شعر أبي تمام والبحتريّ .

وطريقةُ الآمديّ في بحث سرقاتِ هذين الشاعرين تتمثل في أنه بدأ أولاً بسرقات أبي تمام وقدّم لها بقوله : « كان أبو تمام مشتهراً بالشعر مشغوفاً به ، مشغولاً مدّةَ عمرِه بتخيّره ودراستِه .. وأنه ما شيءٌ كبيرٌ من شعرٍ جاهليّ ولا إسلاميّ ولا محدَث إلاّ قرأه واطّلع عليه ، ولهذا أقول : إن الذي خفيَ من سرقاته أكثرُ مما قام منها على كثرتها . وأنا أذكر ما وقع إليّ في كتب الناس من سرقاته وما استنبطته أنا منها واستخرجته »[1] .

ثم أخذ بعد ذلك في سَرْدِ هذه السرقاتِ التي أحصاها على أبي تمام وأوصلها إلى ١٢٠ سرقة ، وفي كل سرقةٍ يذكر بيتَ أبي تمام متبوعاً بالبيت الذي أخذ منه. وقد شَفَعَ ذلك بما خرّجَه ابنُ أبي طاهر من سرقات أبي تمام، وعقّب عليها بقوله : وجدتُ ابنَ أبي طاهر خرّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في بعض ، لأنه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون

(١) كتاب الموازنة للآمدي : ص ٥١ — ٥٢

مثلُه مسروقاً » (١) .

وقد اتفق الآمديُّ مع ابن أبي طاهر في ٣١ سرقة ، واختلف معه في ١٥ سرقة ، بعضُها عدَّه الآمديُّ مما يشترك فيه النـــاس من المعاني والجاري على ألسنتهم ، وبعضُها الآخرُ مما يختلف فيهـــا المعنيان ولا يصحُّ نسبُه إلى السَّرَق (٢) .

واستكمالاً لاستقصاء سرقاتِ أبي تمام لدى الباحثين فيها والتعليقِ عليهـــا يقول الآمدي : « وقد سمعت أبا علي محمد بن العلاء السجستاني يقول : إنه ليس له – لأبي تمام – معنى انفرد به فاخترعة إلا ثلاثة معان (٣) . ولستُ أرى الأمر على ما ذكره أبو عليّ ، بل أرى أن له – لأبي تمام – على كثرة مآخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعاتٍ كثيرة وبدائعَ مشهورة » (٤) .

*

بعد ذلك انتقل الآمدي للنظر في سرقات البحتريّ ، واستهل كلامه عليها بقوله : « لما كنت قدخرَّجتُ مساويَ أبي تمام وابتدأتُ بسرقاته وجب أن ابتدىء من مساوي البحتريّ بسرقاته ، فإنه أخذ من معاني مَن تقدَّم مِن الشعراء ، وممن تأخَّر أخذاً كثيراً » (٥) .

وفي عرضه لسرقات البحتريّ يذكر الآمديُّ أنَّ ابنَ الجرَّاح حكى في كتابه أنَّ ابنَ أبي طاهر أعلمه أن أخرج للبحتريّ ستَّمائةِ بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائةُ بيت .

---

(١) الموازنة : ص ١٠٣ . وابن أبي طـــاهر : هو أبو الفضل أحمد بن أبي طاهر ، له مؤلفات كثيرة منها كتاب « سرقات الشعراء » الذي أشار إليه الآمدي في الموازنة . ولابن أبي طاهر ترجمة في « فهرست » ابن النديم ص ٢١٥

(٢) الموازنة : ص ١١٤

(٣) أثبت الآمدي هذه المعاني في الموازنة : ص ١٢٣

(٤) الموازنة : ص ١٢٣ - ١٢٤ (٥) نفس المرجع : ص ٢٧٣

بعد ذلك أورد الآمدي ما مرَّ به من سرقات البحتري من أشعار الناس على غير تتبع فخرَّجها وأوصلها إلى ٢٨ سرقة ، ثم عقّب عليها بقوله : « ولعلي لو استقصيتُها لكانت نحو ما خرَّجته من سرقات أبي تمام وتزيد عليها » (١) .

ثم أردف هذه السرقات بما أخذه البحتريُّ من معاني أبي تمام خاصة ، نقلاً عن صحيح ما خرَّجه أبو الضياء بشر بن تميم الكاتب ، لأنه كما يقول : استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوز إلى ما ليس بمسروق (٢) .

وقد أثبت الآمدي من صحيح ما خرَّجه أبو الضياء ٦٤ سرقة للبحتريّ ، ثم اطَّرح سائر ما ذكره أبو الضياء بعـــد ذلك ، لأنه كما يقول الآمديُّ ، لم يُقنِـع بالمسروق الذي يَشهد التـأملُ الصحيحُ بصحته ، حتى تعدَّى ذلك إلى التكثير ، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه ، بعد أن قدَّم مقدمة افتتح بها كلامه (٣) .

ويخرج الآمدي من عرض هذه السرقات إلى إيراد مفهوم أبي الضياء بشر بن تميم للسَّرَق فيناقشه وينقده ، ثم يشفع ذلك بمفهومه هو للسَّرَق .

عن ذلك يقول الآمديُّ إن أبا الضياء ذكر في مقدمة كتابـــه « سرقات البحتريّ من أبي تمام » أنه ينبغي لمن ينظر في هذا الكتابَ ألاَّ يَعجَلَ بأن يقول : ما هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل المعنى دوناللفظ ، ويُعمِل الفكرَ فيما خَفِيَ ، فإنما السَّرَق في الشعر ما نُقِلَ معناه دون لفظه ، وأبعدَ آخذُه في أخذه » .

ثم يستطرد أبو الضياء بعد إيراد مفهومه السابق للسَّرَق ، فيأتي على آراء بعض الناس فيه قائلاً : ومن الناس مَن يَبعُد ذهنُه إلاَّ عن مثـــل بيت

---

(١) الموازنة : ص ٢٨٥ (٢) نفس المرجع : ص ٢٨٦

(٣) نفس المرجع : ص ٣١٢

امرىء القيس وطرَفة حين لم يختلفا إلا في القافية ، فقال أحدهما « وتحمَّلِ » وقال الآخر « وتجلَّدِ »[1] .

وفي الناس طبقةٌ أخرى يحتاجون إلى دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقةٌ يكون الغامضُ عندهم بمنزلة الظاهر ، وهم قليل .

ويعلّق الآمدي على كلام أبي الضياء هنا قائلاً : « فجعل هــــذه المقدمة توطئة لما اعتمده من الإطـــالة والحشد ، وأن يُقبَل منه كلُّ ما يورده ، ولم يستعمل مما وصّى به — من التأمل وإعمال الفكر — شيئاً ، ولو فعـــل ذلك لرجوت أن يُوفَّق إلى الصواب ، فيعلمَ أن « السرق» إنما هو في البديع المخترَع الذي يختصُّ به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جاريةٌ في عاداتهم ، ومستعملةٌ في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظِّنّةُ فيه عن الذي يورده أن يقال : أخذه من غيره » .

«غير أن أبا الضياء استكثر من هذا الباب، وخلط به ما ليس من السَّرَق في شيء ، ولا بَيْن المعنيين تناسبٌ ولا تقارب ، وأتى بضرب آخَر ادّعى فيه أيضاً السَّرَق والمعاني مختلفة ، وليس فيه إلا اتفاق ألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحدٌ أن يأخذه من آخَر ، إذ كانت الألفـــاظُ مباحةً غيرَ محظورة ، فبلغ غرضَه في توفير الورق وتكبير حجم الكتاب[2] » .

وتتمةً للكلام على « السرقات » ذكر الآمدي ٤١ مثالاً ممـــا أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال ،وذكر أنَّ البحتريَّ أخذها

---

(١) قال امرؤ القيس في معلقته :

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم ... يقولون : لا تهلِك أسىً وتحمَّلِ

وقال طرفة بن العبد البكري في معلقته :

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم ... يقولون : لا تهلِك أسىً وتجلَّدِ

(٢) الموازنة : ص ٣١٣ - ٣١٤

من أبي تمام . وقد ناقش الآمديُّ هذه الأمثلةَ وأبان أنَّ الأَوْلى أن يقال فيها وفي نظائرها إن الأمرَ أمرُ اتفاق بين الشاعرين في المعنى ، لا أمرَ أنَّ أحدهما أخذ من الآخَر أخذَ سرقة .

وعلى سبيل المثال فمما أورده أبو الضياء من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال وذكر أن البحتريَّ أخذه من أبي تمام قولُ أبي تمام :

جرَى الجودُ مَجرَى النومِ منه فلم يكنْ بغير سماحٍ أو طعانٍ بحالِمِ

وقال البحتريُّ :

ويَبيتُ يحلمُ بالمكارم والعُلى حتى يكونَ المجدُ جلَّ مَنامِهِ

فقد علّق الآمديّ على هذا المثال بقوله : « وهذا الكلامُ موجودٌ في عادات الناس ، ومعروف في معاني كلامهم ، وجارٍ كالمثل على ألسنتهم ، بأن يقولوا لمن أحب شيئاً أو استكثر منه : فلان لا يحلُم إلاّ بالطعام ، وفلان لا يحلم إلاّ بفلانة من شدة وجدِه بها ، وهذا الزنجيُّ ما حُلمه إلاّ بالتمر . ولا يقال لمن كانت هذه سبيلَه : سرق ، وإنما يقال له : اتفاق . فإن كان واحد سمع هذا المعنى أو مثلَه من آخَر فاحتذاه فإنما ذكر معنى قد عرفه واستعمله ، لا أنه أخذه أخذَ سرقة »[1] .

*

وبعد .. فهذه خلاصة للسرقات التي عرض لها الآمدي في كتابه « الموازنة » وللمنهج الذي سار عليه في دراستها . وقد أثار الآمديّ في هذه الدراسة بعض الآراء والمبادىء العامة المتصلة بالسرقات الشعرية ، والتي نجملها في النقاط التالية :

---

(١) الموازنة : ص ٣١٤

- السَّرَق عنده إنما هو في البديع المخترَع الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جاريةٌ في عاداتهم ، ومستعملةٌ في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظِّنَّة فيه عن الذي يُورده أن يقال : أخذَه من غيره [1] . وهو في هذا الرأي يلتقي مع بعض من سبقوه إلى دراسة السرقات الشعرية ، وقد طبق ذلك عملياً حين ناقش سرقات ابنِ أبي طاهر وأبي الضياء .
- جارى معاصريه من أهل العلم بالشعر في عدم اعتبار سرقة المعاني من كبير مساوي الشعراء وخاصة المتأخرين ، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر [2] .
- ينفي تهمة السرقة عن المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال ، ويرى أن الأَوْلى أن يقال : إن الأمر فيها أمرُ « اتفاق » بين الشاعرين لا أمرَ أنّ أحدهما أخذَ من الآخر أخذَ سرقة [3] .
- يعترف بأثر البيئة فيما يقع لشاعرين من اتفاق في المعاني إذا كانا من أهل بلدين متقاربين . وفي ذلك يقول : « غيرُ منكَر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدّم الناسُ فيه ، وتردّد في الأشعار ذِكْرُه ، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعمالُه [4] . وهو بهذا المبدأ يردّ على مَن يدّعون على البحتريّ بكثرة الأخذ من أبي تمام ، فكلا الشاعرين نشأ في بيئة « مَنْبِج » من أعمال الشام ، ولهذا يقول الآمدي : « غير منكَر أن يكون أخذَ منه من كثرة ما كان يرِد على سمع البحتريّ من شعر أبي تمام ، فيعتلق معناه : قاصداً الأخذَ أو غير قاصد [5] ، أي بطريقة شعورية أو غير شعورية .

---

(١) الموازنة : ص ٣١٣
(٢) نفس المرجع : ص ٢٧٣
(٣) نفس المرجع : ص ٣١٤
(٤) نفس المرجع : ص ٥٠
(٥) نفس المرجع

- ينفي السَّرقَ على أساس اتفاق الألفاظ واختلاف المعاني ، لأن الألفاظ في نظره مباحة غير محظورة [1] .
- يرى الآمديّ أنّ اختلاف الغرض ينفي تهمة السرقة ، وإن كان جنس المعنيين واحداً . ومن أمثلة ذلك دعوى أبي الضياء أن البحتريّ قد أخذ قوله :

ما لشيءٍ بشاشةٌ بعدَ شيءٍ   كتَلاقٍ مُواشكٍ بعدَ بَيْنِ

من قول أبي تمام :

وليستْ فرحةُ الأَوْباتِ إلّا   لموقوفٍ على تَرَحِ الوداعِ

وقد علق الآمديّ على ذلك بقوله : « وهذا معنى مستفيض معروف،ومنه قول الحجّاج : « لولا فرحة الأوبات لما عذّبتُهم إلاّ بالأسفار » . وغرض كلّ واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه ، لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلاّ مَن شجاه وأحزنه التوديع ، وأراد البحتريّ أنه ليس شيء من المسرة والجذل إذا جاء في إثْر شيءٍ ما كالتلاقي بعد التفرّق . فليس – وإن كان جنس المعنيين واحداً – يصح أن يقال : إن أحدهما أخذ من الآخر ، لأن هذا قد صار جارياً في العادات كثيراً على الألسُن ، فالتُّهمة ترتفع عن أن يأخذ أحد عن آخر » [2] .

- لا يرى الآمدي أيّ فضيلة لمن « يأتي بالمعنى بعينه » . فعلى سبيل المثال هنا أورد بيتاً لمسلم بن الوليد في صفة الخمر ، وهو :

قُتِلتْ وعاجلَها المديرُ ولم يُقَدْ   فإذا بها قد صيَّرَتْه قتيلا [3]

---

(١) الموازنة : ص ٣١٣ - ٣١٤

(٢) الموازنة : ص ٣١٨ ، والأوبات : جمع أَوْبة ، وهي العودة والرُّجْعَى ، والترح : الحزن .   (٣) لم يُقَد: من أقاد القاتلَ بالقتيل يُقيده: أي قتله به. والقَوَد: القصاص ، وقتل النفس بالنفس ، وقُتِلت الخمر : مُزِجت بالماء لتزول حدّتها

ثم قال : أخذه الطائي وأحسن الأخذ فقال :

اذا اليدُ نالَتها بوِترٍ تَوَفَّرَتْ على ضغنِها ثم استقادتْ من الرِّجلِ [١]

فإن كان أخذ من ديك الجن فلا إحسان له ، لأنه أتى بالمعنى بعينه » ، قال ديك الجن :

تظلُّ بأيدينا تُقَعْقِعُ روحَها وتأخذ من أقدامنا الرَّاحُ ثأرَها [٢]

وليس ينبغي أن يُقطَع على أيّهما أخذ من صاحبه ، لأنهما كانا في عصر واحد [٣] .

هذه هي أهم الآراء والمبادىء العامة التي ظهرت لنا من خلال دراسة الآمديّ لمشكلة السرقات الشعرية ، وهو فيها جميعاً يلتقي مع واحد أو أكثر من النقاد الذين سبقوه إلى دراستها .

ولعل من المفيد أن نذكّر هنا بأن قيمة كتاب « الموازنة بين الطائيين » تأتي من جهة أن الآمديّ أولُ من أمسك بفكرة الموازنة القديمة في النقد العربي وطوّرها إلى منهج نقديٍ طبّقه على شعر أبي تمام والبحتريّ .

ولهذا جاءت دراسته للسرقات في داخل حدود هذا المنهج كمنصر من عناصره على أساس استقصاء سرقات الشاعرين التي قام الجدل الشديد حولها بين أنصارهما وخصومهما ، ثم تحرّي وجهَ الحق والصواب فيها ، عن طريق مفهومه الخاص لمعنى السّرق والمبادىء العامة التي تُحكمه من وجهة نظره . وكل ذلك بقصد التعرف إلى مدى طبيعة المعاني وأصالتها عند الشاعرين والتي تُحسَب لكليهما في ميزان النقد . وهذا ما فعله الآمديّ ...

- (١) بوتر : أي بمكروه أو أذىً ، واستقادت : انتقمت
(٢) تقنقع روحها : تحركها وتتعبها وتضنيها.
(٣) الموازنة : ص ٥٤

*

وبعد.. فهذا عرض موجز لمشكلة السرقات في أمهات الكتب التي عرضت لها من كتب الطبقات والتراجم، والكتب العامة والخاصة في الأدب، والكتب التي تجمع بين النقد والبلاغة، والكتب الخاصة في النقد الأدبي.

ولكن إلى جانب هذه الكتب لا يزال هنا كتب أخرى تناولت السرقات تناولاً جانبياً أو تخصصياً. وإذا كان المقام لا يتسع هنا لتتبع ما جاء فيها عن هذا الموضوع، فحسبنا أن نشير إليها كمراجع أخرى لمن يريد التوسع في دراسة مشكلة السرقات الأدبية.

ومن هذه المراجع الكتب التي بحثت في إعجاز القرآن، مثل: كتاب إعجاز القرآن لأبي بكر محمد بن الطيّب الباقِلاّني، وكتاب دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، وكتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ليحيى بن حمزة العلوي.

ومنها كذلك الكتب الخاصة بالسرقات، مثل: سرقات أبي تمام لأبي الفضل أحمد بن طاهر، وسرقات البحتري من أبي تمام لأبي الضياء بشر بن تميم الكاتب، وسرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت المزّرِع، والرسالة الحاتمية والرسالة الموضّحة في سرقات أبي الطيب المتنبي، وهما لأبي عليّ محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب، والمنصف في الدلالات على سرقات المتنبي، لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع المصري، والإبانة عن سرقات المتنبي، لأبي سعيد محمد بن أحمد العميدي، والمآخذ الكِندية من المعاني الطائية، لأبي محمد سعيد بن المبارك بن علي الدهان النحوي البغدادي، و «الاستدراك» في الرد على رسالة ابن الدهان السابقة، لضياء الدين بن الأثير ...

فهرس الموضوعات









